MUNICIPALIDAD DE LIMA

La alquimia del ritmo:
Homenaje a Victoria Santa Cruz

Comisión de Educación y Cultura MMXXII

La alquimia del ritmo: Homenaje a Victoria Santa Cruz

MUNICIPALIDAD DE
LIMA

Victoria Santa Cruz

Nació en 1922 en el distrito de La Victoria, Lima. Fue una artista multifacética, que incursionó en las artes de la dramaturgia, la escritura, la composición musical, la coreografía, el diseño de vestuario y, en sus últimos años, en la educación holística. Actualmente, es considerada una de las más destacadas pensadoras y difusoras del arte afroperuano en el Perú y en el mundo.

Sus padres fueron Nicomedes Santa Cruz Aparicio, de gran talento para la dramaturgia, y Victoria Gamarra, conocedora de los secretos de la zamacueca y la marinera. Sus comienzos en el mundo de las tablas se dieron con el grupo de danza y teatro llamado Cumanana (1958), junto con su hermano menor Nicomedes, quien es conocido hoy como poeta y difusor de la décima afroperuana. En ese año compuso la música de "Callejón de un solo caño", con la letra de Nicomedes y además grabó dos discos de larga duración: "Ingá" y "Cumanana".

En 1962 viajó a París, becada por el gobierno francés, para continuar su formación en la Universidad del Teatro

de las Naciones y en la Escuela Superior de Estudios Coreográficos. En la primera institución se destacó como diseñadora del vestuario para dos obras: "Los Martes de Mallarmé", dirigida por el artista Juan Guerra; y "*El retablo de don Cristóbal*", escrito por el poeta y dramaturgo andaluz Federico García Lorca.

En 1965 tuvo la oportunidad de representar su ballet titulado "La muñeca negra" en el Teatro Sarah Bernhardt en París y tres años más tarde fundó en Perú la compañía "Teatro y Danzas Negras del Perú", con la que realizó numerosas presentaciones en teatros nacionales y medios televisivos. Además, este grupo de danza representó al Perú en los Juegos Olímpicos de México (1968), país donde recibió una medalla y diploma por su labor cultural.

Posteriormente, en 1969, Victoria realizó varios viajes a los Estados Unidos y al regresar a Lima recibió el cargo de directora del Centro de Arte Folklórico, hoy conocido como la Escuela Nacional de Folklore.

Un año después, en 1970, se hizo merecedora del premio como la mejor folklorista en el primer Festival y

Seminario Latinoamericano de Televisión organizado por la Universidad Católica de Chile.

Hacia el año 1971, viajó a Colombia para representar al Perú en el Festival Panamericano de la Cultura de Cali, donde tuvo la fortuna de conocer a la también famosa folklorista Delia Zapata, con quien entabló amistad. De igual manera, en agosto de ese año se hizo cargo de la dirección de escena del primer Festival de Arte Negro del Perú, llevado a cabo en Cañete, evento que dirigía su hermano Nicomedes.

Fue directora del Conjunto Nacional de Folklore del Instituto Nacional de Cultura (INC) entre los años 1973 y 1982, gracias a lo cual también realizó una exitosa gira por los Estados Unidos, Canadá, El Salvador, Guatemala, Francia, Bélgica, Suiza y el Principado de Mónaco.

En 1978, con el apoyo de la Unesco y del Instituto Nacional de Cultura del Perú, el grupo teatral Cuatrotablas organizó el IV Taller Internacional de Teatro, con el cual se buscaba indagar en técnicas innovadoras para la formación actoral. Para ello, Victoria

fue invitada entre otros profesionales de diversas partes del mundo, que provenían de Japón, Francia, España, Dinamarca y Estados Unidos.

Una vez finalizado su cargo como directora del Conjunto Nacional de Folklore, se desempeñó como profesora —primero en calidad de invitada y luego como vitalicia— en la Universidad Carnegie Mellon de Pittsburgh. Entre sus publicaciones destacan *Descubrimiento y desarrollo del sentido rítmico* (1971) y *Ritmo, el eterno organizador* (2004).

Falleció en Lima, el 30 de agosto del 2014.

Los secretos de la vida se revelan en acción, en presente.

Colección «Lima Ciudad Poética y Humanizada»

La alquimia del ritmo: homenaje a Victoria Santa Cruz
© De los contenidos, sus autores

Cuidado de edición: Florentino Díaz Ahumada y Yesabeth Muriel Guerrero
Corrección de estilo: Yesabeth Muriel Guerrero
Fotografía de portada: Victoria Santa Cruz (*El Comercio,* 1973)
Diseño de portada: Heriberto Martín Díaz Cerdán

Editado por:
Comisión de Educación y Cultura
Municipalidad Metropolitana de Lima
Jirón de la Unión 300 – Lima
www.munlima.gob.pe

Primera edición: diciembre de 2022

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú
Nº 2022 – 13146

Índice

Presentación 12

Semblanza 16
Victoria Santa Cruz: símbolo de peruanidad 17
Christopher Zecevich Arriaga

El árbol genealógico 25
Los Santa Cruz Gamarra: presencia y visibilidad de una familia afroperuana 26
Alina Consuelo Santa Cruz Bustamante

Una tradición de familia 94
La filiación cultural afroperuana en Victoria Santa Cruz.. 95
Hélard Fuentes Pastor

Sobre el ritmo 113
Victoria Santa Cruz Gamarra: filósofa y pedagoga del ritmo afro-peruano 114
Lady Rojas Benavente

Tejer desde lo interno 152
Victoria Santa Cruz y el sufismo: una lectura desde la perspectiva tradicional 153
Florentino Díaz Ahumada

Visibilizar el testimonio 180
Victoria Santa Cruz: "Este es mi mundo". 181
Milagros Carazas

Entender la negritud 224
El significado de ser negra en "Me gritaron negra" de Victoria Santa Cruz 225
Hilter Jamess Lozano Mejía

Estancia poética primera 241
Violeta Gonzáles Blanco de Pinglo

Magas en elementos 242
Ritmo ritmo ritmo 243
Danza mi interior 244
Tisaneras 246

Estancia poética segunda 247
Víctor Manuel Campos Ñique

A Victoria Santa Cruz (décima) 248
Cumanana a Victoria Santa Cruz 249

Entrevistas a Victoria Santa Cruz 250

Entrevista por Marco Aurelio Denegri 251
Entrevista por Raúl Serrano 272

Documental "Victoria Santa Cruz, obra 1968-2022" 278
Octavio Santa Cruz

De los colaboradores 281

Agradecimientos 290

Aprender a través del hacer del diario vivir es reencontrar el conocimiento que ninguna escuela puede proporcionar; es descubrir a través de la vivencia del hacer, el sabor de la química del estado anímico. Esa calidad especial, consecuencia del hacer desde el interior hacia el exterior, propiciará las conexiones afines.
¡No hay alquimia sin fuego!

Victoria Santa Cruz

Si te desarrollas a ti mismo llegas a ser un individuo
en vez de una de las mil hojas de un árbol.
Tú llegas a ser una semilla.

George Gurdjieff

Presentación

La Comisión Metropolitana de Educación y Cultura de la Municipalidad de Lima, encargada de promover el desarrollo integral de la ciudadanía en los ámbitos de su competencia, tiene el agrado de añadir su quinto y último volumen a la colección "Lima Ciudad Poética y Humanizada", que esperamos sea de alta satisfacción intelectual y aprendizaje para todos ustedes.

Como bien sabemos, hoy en día el Perú se erige como uno de los principales referentes culturales ante el mundo, debido a la riqueza de sus tradiciones ancestrales, variedad de lenguas vernáculas, costumbres y manifestaciones artísticas. Sin embargo, y pese a que ello constituye una gran ventaja, no basta con sentirnos orgullosos de un pasado milenario, sino que también es urgente y necesario construir desde el presente obras artísticas, científicas e innovadoras que potencien nuestras ofrendas a las generaciones del mañana.

Desde la Comisión de Educación y Cultura proponemos la visión de una nueva comunidad creativa, "Lima, Ciudad Poética y Humanizada", donde las políticas educativas no solo se preocupen por generar infraestructuras para los ciudadanos, que por supuesto también son importantes, sino por mover los reflectores hacia los verdaderos protagonistas del cambio que necesitamos como humanidad: los creadores de este tiempo.

Otorgarle a la temporalidad presente su merecido y justo valor, nos va a ayudar a desplazarnos de la inercia al movimiento, del estancamiento hacia la innovación. Nos va a ayudar a colocar al ser humano de nuevo en el centro, como el capital más valioso.

Nos permitirá también apreciar con honestidad la obra de estos "creadores", que bien pudieran ser escritores, investigadores, artistas, científicos, ingenieros, entre muchos otros, y quienes tendrán en este nuevo modelo de ciudadanía, la oportunidad de recuperar la esperanza y diseñar propuestas creativas de alto impacto en la sociedad peruana.

En esta grata ocasión y otorgándole un merecido espacio al poder mágico de la música, la poesía y las artes audiovisuales, los dejamos con este "libro homenaje" en torno a la vida, obra y legado de una figura que seguirá resplandeciendo en el firmamento de las artes en nuestro país: Victoria Santa Cruz.

Comisión Metropolitana de Educación y Cultura

La alquimia del ritmo: Homenaje a Victoria Santa Cruz

MUNICIPALIDAD DE LIMA

Semblanza

Victoria Santa Cruz: símbolo de peruanidad

Christopher Zecevich Arriaga
Municipalidad Metropolitana de Lima

Desde la segunda mitad del siglo XX, la figura de Victoria Santa Cruz Gamarra ha cobrado una gran notoriedad. En estas breves líneas quisiéramos destacar la portentosa obra de doña Victoria Santa Cruz en el centenario de su nacimiento, por ser un ícono de peruanidad, de calidad humana y profesional que ha trascendido las fronteras de nuestro país.

Ella logró desarrollar diversas actividades artísticas con gran maestría, dejando un gran legado, razón por la cual celebramos su nacimiento. Fue compositora musical, autora teatral, directora, investigadora y poeta.

La destacada folclorista nació en un hogar de connotados artistas donde se cultivaba la pasión por la música, la literatura y la danza. Su padre, Nicomedes

Santa Cruz Aparicio, fue escritor y dramaturgo, y su madre, Victoria Gamarra, provenía de una familia muy ligada a la pintura y, además, era una gran bailarina de zamacueca y marinera.

Desde su niñez demostró ser una persona con mucha capacidad de afrontar la adversidad, lo que hoy llamamos "resiliencia". Al respecto, uno de sus poemas más destacados se titula "Me gritaron negra": un verdadero canto a la libertad y valor de las raíces provenientes de África.

A continuación, vamos a presentar algunos versos de dicho poema:

> (…) Tenía siete años apenas,
> apenas siete años
> ¡Qué siete años!
> ¡No llegaba a cinco siquiera!
>
> De pronto unas voces en la calle
> me gritaron ¡Negra!
> ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
> ¡Negra! ¡Negra! (…)
>
> (…) Al fin comprendí
> Al fin
> Ya no retrocedo
> Al fin

Y avanzo segura
Al fin
Avanzo y espero
Al fin
Y bendigo al cielo porque quiso Dios
Que negro azabache fuese mi color (…)

Sin duda, los padres de la autora ejercieron una gran influencia en su formación, pues por parte del padre recibió lo mejor de la cultura occidental; mientras que, por el lado materno, un rico legado de la cultura y sabiduría popular. Estas dos raíces se combinaron dando lugar a una gran familia que ha aportado —y aún lo sigue haciendo— a la cultura peruana: la familia Santa Cruz.

Podemos señalar las grandes contribuciones de Victoria Santa Cruz en la revalorización del patrimonio cultural afroperuano, que expresó como bailarina, compositora, coreógrafa, investigadora y promotora; además de los extraordinarios montajes escénicos que concibió y llevó a los diversos teatros del ámbito nacional e internacional. Estos fueron llevados a cabo inicialmente con su hermano Nicomedes Santa Cruz y, más adelante, creando su propia compañía, elaborando montajes de gran calidad en su gran conocimiento del ritmo, equilibrio

y armonía. Asimismo, realizó una gran labor como etnomusicóloga y coreógrafa, siendo la fundadora y directora del famoso grupo folklórico "Perú Negro", con el que llevó su arte a diversos países.

En el año 2004, el Fondo Editorial de Petroperú publicó *Ritmo, el eterno organizador* (que fue reeditado en el 2019 por el Seminario Afroperuano de Artes y Letras), un magnífico libro donde Victoria Santa Cruz revelaba su pensamiento y manifestaba la importancia de los siguientes principios: "salud, equilibrio y ritmo". Como diría el destacado músico Jorge Chiarella en la introducción a esta obra:

> Los espectáculos de Victoria siempre han causado asombro. Su ritmo penetrante, su variedad, color, letras y conversiones contrapuntísticas desarmaban y lo desnudaban en su emoción. El público quedaba unido y disfrutando una propuesta que lo hacía crecer. El bello poema *Negra soy*, con una extraordinaria puesta en escena, no era sino uno de los ejemplos clímax con los que Victoria presentaba al ritmo como poder cósmico y eterno organizador (Santa Cruz, p. 20).

Victoria Santa Cruz afirmaba que la tarea humana consiste en promover nuestra trascendencia y encontrar

el orden, la paz, y vivir como seres sociales y superiores. En definitiva, como obras de arte. En ese sentido, nos incentiva a vivir el presente, en donde finalmente estamos, dejando el pasado y el futuro como un ejercicio de nuestro intelecto.

Su obra *Ritmo: el eterno organizador* propone el equilibrio entre las fuerzas opuestas, que son a su vez, componentes indispensables de toda unidad. En este caso, la unidad está conformada por dos polos: la activa y la pasiva. Esta polaridad provoca la tensión rítmica justa, deviniendo los opuestos, al transformarse, en un determinado nivel de unidad, donde cada unidad es una estructura dentro del ritmo, pues solo ella tiene la inteligencia de integrar unidades afines, a través del crecimiento de nuevas unidades que nunca se repiten.

Orientada por esta intuición y desde una memoria ancestral, Victoria Santa Cruz ahonda en las formidables bases rítmicas heredadas, de raíz africana y cósmica, a la vez que, también expresa su gran preocupación por la educación, promoviendo que sea holística e integral.

Citamos algunas frases de su libro *Ritmo: el eterno organizador*:

> ¿Qué es educación? ¿En dónde se inicia y hacia dónde va? ¿De dónde nacieron las especialidades y los especialistas? ¿Puede estructurarse un currículum desconociendo el eslabón que conecta a una especialidad con otra? ¿Puede un profesor o profesora guiar a su alumno, sin haber experimentado un proceso interior que le permita detectar el origen del conflicto que impide la comunicación entre ambos? (Santa Cruz, p. 81).

Asimismo, Victoria Santa Cruz pensaba que la educación es uno de los componentes primordiales en el camino hacia el orden y que permite la circulación del flujo vital que nos nutre y vivifica como seres humanos.

En ese sentido, para ella era importante que la educación transitara por un proceso de reformación y cambios, con el fin de propiciar el desarrollo orgánico en las personas, de acuerdo con su proceso de evolución. A continuación, citamos algunas de sus palabras:

> En los procesos de evolución, no existen las especialidades ni los especialistas. Existen seres de diferentes niveles de conocimiento, enlazados por sus especiales procesos de evolución, al interior del gran ritmo. Conocedores de la ley —causas y

> consecuencias de sus vidas— a servicio de la Ley; se respetan, se integran sintiendo que las sombras van disipándose, permitiendo entrar en la claridad (Santa Cruz, p. 90).

La gran maestra Victoria Santa Cruz afirmaba que el proceso de evolución se sostenía en el cumplimiento de nuestro compromiso, que es una acción que se realiza de manera consciente y voluntaria, sabiendo lo que debemos hacer en este proceso:

> Solo hay acción pues ésta es: transformación y equilibrio. Es recién entonces cuando el guiado se unirá al Guía, entrando así en la Eternidad (Santa Cruz, p. 90).

Nosotros, a cien años de su nacimiento, continuaremos siguiendo el legado de esta gran exponente del folklore del siglo XX, quien nos ha dejado un gran patrimonio que debe seguirse investigando y difundiendo.

Bibliografía

Blog Perú. (23 de Julio de 2021). Victoria Santa Cruz, mujer clave en la Historia del Perú. https://peru.info/es-pe/talento/noticias/6/24/victoria-santa-cruz--mujer-clave-en-la-historia-del-peru

Familia Santa Cruz Gamarra. (s. f). Victoria Santa Cruz. https://www.familiasantacruzgamarra.org/victoria-santa-cruz

Santa Cruz, V. (2004). *Ritmo: el eterno organizador*. Departamento de Relaciones Públicas de PetroPerú. https://cultura.petroperu.com.pe/biblioteca-virtual/ritmo-el-eterno-organizador/

El árbol genealógico

Los Santa Cruz Gamarra: presencia y visibilidad de una familia afroperuana

Alina Consuelo Santa Cruz Bustamante
Normandie Université, UNICAEN

Resumen: en los años cincuenta, el apellido Santa Cruz se asociaba a Rafael Santa Cruz Gamarra, torero, conocido como "La Maravilla Negra". En los sesenta y setenta se pensaba en sus dos hermanos que destacaron respectivamente: Nicomedes como poeta, investigador del folklore negro y periodista; mientras que, Victoria, como coreógrafa, autora y directora teatral. Posteriormente, miembros de las generaciones siguientes de esta familia han destacado en diversos ámbitos culturales.

Fue nuestro poeta nacional Arturo Corcuera, quien, en 1993, identificó por primera vez al grupo familiar de los Santa Cruz con "una cordillera negra" de "picos sobresalientes", cuya presencia en la cultura del Perú

contribuyó a la visibilización de los afrodescendientes dentro de la sociedad peruana de mediados del siglo XX. Indicó también, que la vena artística de los Santa Cruz Gamarra provenía de dos vertientes: la de Nicomedes Santa Cruz Aparicio, quien fuera dramaturgo y padre de "una décima de hijos", y la de los Gamarra, destacados pintores, ancestros por la línea materna.

Estas consideraciones indican que para entender el aporte de las personalidades emblemáticas que son uno u otro de los Santa Cruz Gamarra, y que hoy en día son considerados, en algunos casos, como referentes al interior de la Gran Familia Afroperuana, es necesario ubicarlos en el contexto de su propio grupo familiar e ir más allá de la suma de individualidades.

Hay mucho que no se sabe aún sobre el origen de esta familia afroperuana. Y mucho se puede aclarar a partir del árbol genealógico que actualmente está siendo procesado, sobre la base de la sistematización de la memoria familiar.

El material presentado en este artículo ha sido parcialmente expuesto de manera oral durante el IX Seminario Internacional de CEDET en el año 2021:

"República, racismo y pandemia: 200 años de resistencia afrodescendiente".

1. Introducción

El contexto en que se desenvuelve el afrodescendiente ha evolucionado, y aunque la discriminación y sus consecuencias persisten, la sociedad avanza y esto se refleja en la posición que las instituciones toman en este tema y la relevancia que le dan. Nótese por ejemplo el proyecto de la ONU que proclamó el periodo 2015-2024 como "Decenio Internacional para los Afrodescendientes". Esta institución precisa entre sus ejes de acción la necesidad de promover un mayor conocimiento y respeto de la diversidad de la herencia y la cultura de los afrodescendientes y de su contribución al desarrollo de las sociedades, y esto a nivel mundial.

En el marco de nuestro país, la celebración del Bicentenario de la Independencia del Perú nos lleva a una reflexión y a una confrontación con las promesas de inclusión que tardan muchas veces en venir con firmeza. Y aunque obviamente el movimiento no nos puede más que parecer lento y perezoso, es necesario aceptar que hay

una progresiva toma de consciencia a nivel institucional de la necesidad de incentivar la visibilización de las poblaciones discriminadas, entre ellas la afrodescendiente. A la par, es importante subrayar que dicha toma de conciencia es en gran parte el resultado del impulso emanado de los propios colectivos de afrodescendientes, que a lo largo de las últimas décadas han tomado el liderazgo en sus propias reivindicaciones.

A lo largo de la historia de nuestro Perú, los afroperuanos han atravesado una larga etapa de invisibilidad. El afrodescendiente ha sido sometido de diversas maneras: primero, por la privación de su libertad y, luego, con la llegada de la República, la abolición progresiva de la esclavitud implicó una condena a la invisibilización (como elemento de un racismo estructural) dentro de la sociedad. Someter un grupo humano a la invisibilidad es condenarlo a la inexistencia y, en consecuencia, es cerrarle toda opción de construcción y evolución tanto a nivel colectivo como a nivel individual. En ese contexto, podríamos hacernos la pregunta siguiente: ¿No es la pérdida progresiva de algunas de las expresiones culturales de los afroperuanos

observada a partir de mediados del siglo XIX, una consecuencia de la exclusión tácita de la sociedad a la que este grupo étnico fue sometido?

Volverse invisible es perder la memoria de su propia historia. En lo que concierne a nuestra propia memoria como afrodescendientes existen conductas diferentes al interior mismo de las familias afroperuanas, entre las que podemos citar dos opuestas:

a) Sentir nuestra condición como un estigma, al que se reacciona por la negación: un ejemplo, muy común es el estigma del pelo (que Victoria Santa Cruz Gamarra evocara en su pieza teatral "Peinando a una negrita" del espectáculo "Negro es mi color" en 1981). Se llega así a la negación de nuestro origen afro, cuando el mestizaje lo hace posible, llegando a condenar por la misma al olvido a nuestros antepasados afrodescendientes en el marco de la memoria familiar.

b) Afirmar nuestra pertenencia a "la familia afroperuana": el concepto de "familia afro" y el reconocimiento de los nexos entre varios grupos familiares se puede observar tanto en el Perú como en

otros países de América Latina. El reconocimiento de la pertenencia al grupo afro, se traduce por el uso muy difundido (aunque no exclusivo a este grupo étnico) de términos como "tío", "primo" o "ser familia". Lo que claramente implica reconocerse como miembro de la misma familia afroperuana, más allá de los reales nexos de consanguinidad.

Hoy, a 200 años de la declaración de Independencia del Perú, el afroperuano prosigue en una lucha natural contra la opresión, cuya forma ha variado a lo largo de las décadas. Dicha resistencia puede manifestarse como el desarrollo de un concepto ideológico, un pensamiento político o filosófico. Otra manera de resistir consiste en no ceder ante la invisibilización: es Ser-vía la capacidad de producir o crear algo en sintonía con tu identidad, y enseguida decir "Estoy Aquí", irguiéndose ante la mirada de los otros en medio de un escenario, en la prensa o echándose al ruedo. Ciertamente, tener vida pública siendo afrodescendiente, más aún en el siglo XX, era ser ya un resistente, independientemente de la voluntad de serlo.

Esto es precisamente lo que hicieron algunos afroperuanos en los cincuenta y comienzos de los sesenta, entre ellos algunos de los hermanos Santa Cruz Gamarra. Rafael, saltando al ruedo que, para sorpresa de su familia, empezó una carrera internacional de torero. Nicomedes, que saltó a la fama como decimista en el ámbito radial, para ampliar luego su terreno de acción al estudio del folklore y el periodismo. Victoria, iniciando un recorrido como compositora, coreógrafa, autora teatral... Entonces en el ámbito artístico de nuestro país se empezó a identificar a estos hermanos como miembros de un grupo familiar singular: "La familia Santa Cruz Gamarra".

El contexto actual hace que confluyan, por un lado, el arribo del Bicentenario de la Independencia de nuestro país, que echa la luz sobre la visibilización de los afroperuanos y, por otro lado, el centenario del nacimiento de Victoria Santa Cruz Gamarra, la conmemoración de los 30 años de la partida de Nicomedes Santa Cruz Gamarra y finalmente los 150 años de Nicomedes Santa Cruz Aparicio (bautizado como José María Nicomedes Santa Cruz Aparicio).

Dicho contexto ha motivado que los descendientes de esta familia empecemos a trabajar como un colectivo en el rescate de nuestra memoria familiar. Esto implica, por una parte, preservar lo que se ha mantenido hasta nuestros días sobre las generaciones posteriores a la generación de referencia, y, por otra parte, reconstruir lo que atañe a las tres generaciones anteriores a la generación de referencia, tanto por la vertiente Gamarra Ramírez, como por la vertiente Santa Cruz Aparicio. Ambos ejes de trabajo están en proceso.

En este artículo haremos una breve reseña sobre cómo la familia Santa Cruz Gamarra pasó a ser visible hacia la década de los sesenta. Luego, concerniendo a la reconstrucción de nuestra historia familiar daremos algunos alcances de cómo hemos procedido a restaurar nuestra memoria y, finalmente, presentaremos aquí parte de dicha historia familiar en lo que concierne a una de las líneas genealógicas. Un trabajo de exploración sobre la línea de los pintores decimonónicos Gamarra, ancestros por la rama materna, ha sido publicado en la revista *D'Palenque* (Santa Cruz, 2021).

2. Los Santa Cruz Gamarra: una familia afroperuana visible antes de la década de los sesenta

Cuando al llegar la década de los sesenta, la notoriedad de Nicomedes y Victoria llegó a su cima, podríamos suponer que esto despertase el interés del público y la prensa por "los Santa Cruz Gamarra" como grupo familiar. Sin embargo, curiosamente, este interés vino aún más temprano cuando apenas Rafael saltaba al ruedo en 1947 y llamaba la atención de la prensa, como lo muestra un artículo titulado "La rápida trayectoria de Rafael Santa Cruz: de aprendiz de mecánico a novillero sensacional - charla con las hermanas del fenómeno" firmado por el periodista taurino Raúl de Mugaburu, que apareció en la columna "La página de la fiesta brava" del periódico *La Crónica* (De Mugaburu, 1947).

Dicho artículo indicaba que se trataba de una "intuición periodística de Bobito", conocido personaje del mundo taurino de ese entonces, que sugiriera al periodista la idea de entrevistar a la familia del joven, ya que: "Podrían decirle muchas cosas interesantes sobre Rafael. Es gente 'bien legal'. Hemos de suponer que dicho Bobito conocía el entorno familiar del joven y que tenía

cierto olfato, ya que el periodista tuvo mucha materia para redactar su artículo. Y es que los Santa Cruz Gamarra solían ser muy buenos conversadores.

Las entrevistadas fueron Rosalina y Consuelo, hermanas mayores de Rafael, que no eran las menos amenas. Para la anécdota queda que el periodista que iba por información sobre el talentoso novillero de apenas 19 años, no dudó en ilustrar el artículo con las fotos de uno de sus hermanos mayores, Octavio Santa Cruz Gamarra, con quién Rafael había comenzado su formación en mecánica, de las hermanas entrevistadas, y una foto en que se veía a un muy joven Rafael, con unos 16 años, acompañado de "uno de sus hermanos", apenas un poquito mayor que él, cuyo nombre ni se menciona en el artículo.

No podía el periodista imaginar que dicho joven saldría del "anonimato" poco tiempo después y escribiría, entre otras actividades, en dicho diario, pues, ese joven, aún sin bigote, era nada menos que "Nicomedes, el decimista". Al igual que Nicomedes, Victoria tampoco fue mencionada en este artículo.

En este texto periodístico, que a nuestro conocimiento es el primero que aparece sobre Rafael, se mencionan desde el inicio dos antecedentes de la presencia de la familia en el ámbito público. El periodista menciona a César, subrayando su rol en la dirección de la orquesta "Swing Makers Band", que en ese entonces era bastante conocida en Lima. A su vez, menciona a su padre don Nicomedes Santa Cruz: "Este último, en sus horas de ocio, ha sido escritor. Ha estrenado varias obras teatrales, una de las cuales recuerdo haberla visto hace ya muchos años. Se titula 'El confort del hogar'. Por cierto, don Nicomedes es hombre de cierta facilidad de palabra —no rayana en la charlatanería— y es de esmerada educación. No anda escaso de letras".

Algo que también me parece significativo además de anecdótico, es que, aunque doña Victoria, la madre de Rafael, no estaba presente el día en que el periodista se presentó a la casa familiar, sus hijas le contaron al periodista la forma en que su madre, pese a su preocupación legítima, decidió orientar a su joven hijo hacia una buena formación taurina para asociarla al talento que se había hecho evidente. Esta sería una

constante en doña Victoria, quien buscaría siempre orientar a sus hijos a tener una instrucción recibida de buenos maestros en los diversos rubros artesanales que habían sido escogidos para ellos.

Diez años después, Nicomedes y Victoria emprendieron un recorrido vertiginoso que los llevó a ser muy conocidos en los medios. Tanto así que, en octubre de 1960, el conocido animador de televisión Kiko Ledgard invitó a parte de la familia a tres ediciones de su programa "Familia 6" del Canal 4 TV. Esto indica que estos "hermanos" gozaban de cierta popularidad en lo individual, pero también llamaba la atención del público como grupo familiar. En esa misma época, el diario *El Comercio* (1961) publicó un artículo cuyo título era "Una familia de artistas: toreros, actores, actrices, decimistas y literatos hay en la familia Santa Cruz", artículo en el que se presenta brevemente a cada uno de los diez hermanos. Asimismo, estuvo ilustrado por una caricatura de nueve de los diez hermanos Santa Cruz Gamarra, hecha de la mano del conocido dibujante Guillermo Osorio (pues para ese entonces, Pedro, el segundo de los hermanos, ya había fallecido).

Lima, Lunes 23 de Junio de 1947 — LA CRONICA

La Página de la Fiesta Brava

LA RAPIDA TRAYECTORIA DE RAFAEL SANTA CRUZ: DE APRENDIZ DE MECANICO A NOVILLERO SENSACIONAL

CHARLA CON LAS HERMANAS DEL FENOMENO

Nota. "La rápida trayectoria de Rafael Santa Cruz: de aprendiz mecánico a novillero sensacional", De Mugaburu (1947).

Nota. La singular familia Santa Cruz en un acertado apunte de nuestro dibujante Sr. Guillermo Osorio. Representados de la izquierda a la derecha: Nicomedes, Rafael, Rosalina, Victoria, Consuelo, Fernando, César, Jorge y Octavio. Para esa fecha, hacía poco que Pedro, el segundo de los hermanos, acababa de fallecer.

Nota. Los hermanos Santa Cruz en el programa "Familia 6" animado por Kiko Ledgard, en octubre de 1960. Nótese la filigrana. Estuvieron presentes de izquierda a la derecha: Nicomedes, Victoria, Octavio, Jorge, Rosalina y Rafael. Fotografía de *El Comercio*.

¿Quiénes son los Santa Cruz Gamarra?

En este artículo consideraremos a la Generación referente ("Generación 0"): la pareja Nicomedes Santa Cruz Aparicio y Victoria Gamarra Ramírez. La Generación que llamaremos "Generación 1" es la de los diez hijos de la pareja, nacidos entre 1908 y 1928, entre los cuales se pueden mencionar, por ejemplo, además de los más emblemáticos a don César, compositor criollo, músico y docente de formación clásica e investigador del valse y a don Fernando, presencia política desde los años treinta.

FAMILIA
SANTA CRUZ GAMARRA

José María Nicomedes Santa Cruz Aparicio 1871-1957

Victoria Gamarra Ramírez 1887-1959

- Rosalina 1908-2008 (New-York)
- Pedro 1909-1960
- César 1911-1996
- Fernando 1914-1995
- Octavio 1916-2012
- Jorge Alberto 1918-2009
- Elena Consuelo 1920-1996
- Victoria Eugenia 1922-2014
- Nicomedes 1925 -1992 (Madrid)
- Rafael 1928-1991

Con base en los diversos documentos de los que disponemos, parece ser que en un inicio la pareja se instaló en Lima Cercado. De hecho, Rosalina y Pedro nacieron respectivamente en 1908 y 1909, en el n.° 250 de la calle Quilca, como consta en sus actas de nacimiento. Sin embargo, podemos decir que la familia se afincó rápidamente en La Victoria, sector urbano que emergió a partir de fines del siglo XIX, en extramuros y acogió gran parte de la población criolla y/o afrodescendiente que ya no se daba cupo en el sector de Barrios Altos.

En efecto, a partir de la llegada del tercero de los hijos, César en 1911, la familia paso por varios domicilios, tal como lo indican las actas de nacimiento y bautismo. Se recuerda la dirección de Sebastián Barranca 435 (a menos de una cuadra de Luna Pizarro) como el lugar en que los diez hermanos llegaron a vivir juntos pese a la amplia diferencia de edades. De hecho, los cuatro menores nacieron en dicha dirección, siendo Rafael el ultimo y habiendo nacido en 1928. Para la anécdota nos queda que, aparte de Rosalina y Pedro, los otros ocho hijos fueron bautizados en la Iglesia Nuestra Señora de Las

Victorias, cuya fundación data de 1908, lo que coincide con el año de nacimiento de Rosalina. La niñez de los Santa Cruz Gamarra transcurrió en La Victoria, ahí donde la población cultivaba la tradición y el criollismo a comienzos del siglo XX. Mucho se les asocia también con la casa familiar de Pastaza 651 en Breña por ser de allí que saliera Rafael ya como joven torero, o por ser ahí que Victoria y Nicomedes formaron su primer grupo "Cumanana". Sin embargo, la familia no llegó a dicha dirección hasta aproximadamente 1945 y para esa fecha algunos de los hijos mayores ya vivían independientemente. En ese entonces, el sector de Chacra Colorada, en Breña, era una zona rural que recién estaba urbanizándose, presentando avenidas pavimentadas y calles transversales aun en camino de tierra.

De esta generación descienden otros miembros de la familia que tienen aún presencia en diversos ámbitos culturales y prácticas artísticas: décima, investigación, desempeño en la música afroperuana y promoción de las percusiones, artes plásticas, canto y guitarra. Resaltaremos en la "Generación 2" a Octavio Santa Cruz

Urquieta (hijo de Fernando, nac. 1943), artista plástico, guitarrista, historiador de arte, decimista y narrador; a Rafael Santa Cruz Castillo (hijo de Rafael, el torero, 1960-2014), actor, cultor de la música afroperuana, promotor del cajón peruano); y a Octavio Santa Cruz Castillo (hijo de Rafael, nac. 1966), exponente de la guitarra afroperuana.

3. ¿Cómo restaurar la memoria familiar?

Con la partida de Victoria, se cerró la presencia de esta Generación (1) entre nosotros y, ciertamente, con ellos partió gran parte de nuestra memoria familiar.

Haciendo el recuento de los datos de los que disponemos, podemos listar lo siguiente:

Para la etapa que comienza aproximativamente en 1940 hasta nuestros días, se tiene una memoria fiel, debidamente documentada sobre la base de archivos en lo que corresponde a la actividad pública de los unos o los otros. Dicha documentación ha sido comentada y completada por los testimonios vivenciales de los primos mayores de la segunda generación. Nótense por ejemplo los escritos o audios del mayor de los nietos de la

pareja Santa Cruz Gamarra: Octavio Santa Cruz Urquieta[1] (Santa Cruz; 1992, 2015), hijo de Fernando; el artículo de Rafael Santa Cruz Castillo (Santa Cruz, 2000), hijo de Rafael, el torero; y el trabajo persistente de Pedro Nicomedes Santa Cruz, hijo de Nicomedes, que ordena y divulga la abundante obra de su padre vía los medios de comunicación modernos[2].

Para la etapa precedente a la década de los cuarenta tenemos lo siguiente:

a) Relatos de primera o segunda mano transmitidos por los diez hermanos Santa Cruz Gamarra. Por ejemplo, hay escritos o videos en los cuales tanto Victoria (grabaciones de programas de la televisión nacional, entre ellos, Mediodía Criollo o Retratos) como Nicomedes Santa Cruz Gamarra evocan estos recuerdos y permiten trazar parte de la historia familiar (Santa Cruz, 1964, 1975). El testimonio de la mayor de los hermanos Rosalina, que naciera en 1908 es

[1] Se puede encontrar información sobre él en la siguiente página web: http://laguitarraenelperu.blogspot.com.

[2] Para hallar más información se puede visitar la siguiente página web: http://www.nicomedessantacruz.com y el canal Youtube análogo.

ciertamente material de primera mano. Ella falleció en 2008, felizmente lúcida y aunque centenaria y residiendo en el extranjero se preocupó en compartir sus recuerdos con sus sobrinos.

b) Testimonios recuperados en ramas familiares paralelas, descendientes de las hermanas de doña Victoria Gamarra Ramírez, con quienes tenemos la dicha de mantener nexo, aun hoy en día. Cosa curiosa: dichas ramas hacen un eco fiel al apego que nuestra propia rama tiene a la nuestra memoria familiar.

c) Documentos preservados en la familia: actas de bautizo, de nacimiento, de matrimonio y defunción, retratos, documentos personales, manuscritos y objetos asociados a su propia historia.

Con base en este recuento podemos constatar que en nuestro grupo familiar actual:

- Tenemos una memoria familiar bastante amplia, que se remonta hasta mediados del siglo XIX, lo que indica que en el seno de esta familia afroperuana la conducta ha sido de preservarla a lo largo de las generaciones;

- Que, sin embargo, el tiempo y la transmisión parecen haber tenido cuenta de la precisión de algunos datos.

Para verificar y afianzar la cronología de dicha información, con fechas de nacimiento y de defunción, se comenzó un trabajo de construcción del árbol genealógico, remontando de la generación de referencia sobre dos generaciones (padres y abuelos) por la rama de los Santa Cruz Aparicio y tres generaciones por la rama de los Gamarra Ramírez.

Ya que la vida de los individuos estaba marcada por eventos religiosos y civiles posibles de encontrar en documentos, se procedió a la búsqueda de registros de iglesia y registros civiles, tanto en Lima como en Chile (no presentados en el marco de este artículo).

Estos documentos fueron más comunicativos de lo previsto, puesto que además de permitirnos reacomodar la cronología de algunos hechos relevantes de la familia nos permitieron completar el retrato familiar, con antepasados que habían desaparecido de la memoria familiar; así como, conocer los lugares de residencia y,

extrapolando, comprender el entorno social en el que la familia se desenvolvía (oficios y vínculos con allegados).

Nótese, sin embargo, que es necesario confrontar tales documentos entre ellos, pues muchas veces los datos registrados han sido sentados por personas del entorno con base en la información que manejan. Dicha información puede ser a veces muy aproximativa, dado que la gente no conocía con exactitud ni los tiempos ni las edades y se basaba en diversos factores para aproximar el tiempo transcurrido entre dos eventos. En las actas de defunción pueden figurar los nombres y apellidos de los padres como desconocidos o con errores.

Otro ejemplo muy común es que, en las actas de nacimiento, las edades de los padres pueden tener hasta errores de cinco años. De hecho, parece ser que los antiguos perdían la noción de su propia edad, así que, al llegar el momento de la partida, lo registrado en el acta de defunción era simplemente una aproximación. Vemos entonces, que, la precisión de los datos inscritos dependía de la certeza de los allegados, quienes recibían la misión de acercarse al registro civil. Siendo que, en la mayoría de los casos, eran las personas de la generación siguiente

quienes se encargaban de sentar un acta de defunción, se notaba fácilmente que en dos generaciones la información perdía su exactitud.

4. Restauración de la historia familiar de los Santa Cruz Aparicio (Generaciones 1 y 2)

Como hemos mencionado previamente, desde el primer momento en que la prensa se interesó en los logros de los Santa Cruz Gamarra se hizo referencia al padre de estos. Naturalmente, se evocó su notoriedad como dramaturgo durante las dos primeras décadas del siglo XX, lo que hizo de él, en apariencia, el primero de este grupo familiar en haber hecho un aporte a nuestra cultura. Nos interesaremos aquí en la rama familiar de don Nicomedes, padre, los Santa Cruz Aparicio. ¿Qué sabemos sobre sus padres, de la familia en que nació? ¿Cuál fue su entorno familiar, socioeconómico y cultural?

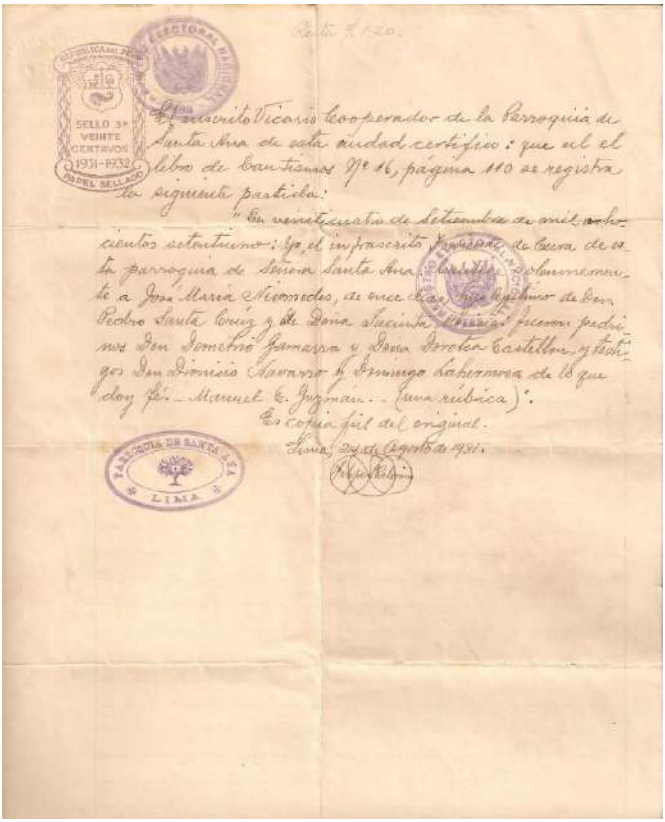
Don Nicomedes, el padre de los diez hermanos Santa Cruz Gamarra, nació en Lima el 13 de setiembre de 1871 y falleció en 1957. Fue bautizado en la Iglesia de Santa Ana, en Barrios Altos. Siempre usó el nombre de Nicomedes, pero en la familia siempre supimos de su nombre completo, José María Nicomedes, nombre que

se le dio ante la pila de bautismo y que también figuraba en su documentación.

En breves líneas, el perfil de don Nicomedes es el de un hombre culto, de letras, dramaturgo y su retrato corresponde a un hombre que aspira a una presencia y apariencia elegante. También tocaba mandolina, dominaba perfectamente la lengua inglesa; tanto así que llegada una edad avanzada se desempeñó en la enseñanza de esta lengua. Conocía bien los clásicos anglosajones que leía en lengua original y gustaba de los compositores clásicos que escuchaba en el gramófono en la casa familiar. Como dramaturgo, tuvo una presencia en el ámbito teatral costumbrista de las dos primeras décadas del siglo XX. Su primer estreno fue "El confort del hogar" en 1908 y según los datos que tenemos fue un autor en actividad durante varias décadas. Testimonio del éxito y la notoriedad obtenidos es el artículo "Un autor Nacional Don Nicomedes Santa Cruz - El confort del Hogar" publicado en la primera página del diario *El Comercio* (1908), acompañado por una fotografía de cuerpo entero que ocupaba buena parte de la página.

Dicho retrato había sido tomado en el estudio Garreaud bajo la invitación de la revista ilustrada *Actualidades* (1908), que había dedicado un espacio al dramaturgo del momento[3]. En ese mismo mes de mayo apareció también la página de la sección "Teatro y Espectáculos" en *Variedades* (1908), revista semanal ilustrada que le fue dedicada.

[3] La identificación del estudio de fotografía fue hecha por Herman Schwartz, basándose en la comparación de elementos de atrezo (esencialmente, la silla blanca aparece en otras fotografías hechas en ese estudio en esa misma época). Asimismo, le debemos también la identificación de la fecha de publicación de dicho retrato en la revista *Actualidades*.



Nota. Acta de bautismo de José María Nicomedes Santa Cruz Aparicio. Nótese que se menciona a su padrino: Demetrio Gamarra[4].

[4] Don Demetrio, pintor afrodescendiente decimonónico, ejercía su oficio, según se sabe, en el sector de la Plaza de Santa Ana, a pocas cuadras del sector de arraigo de los Santa Cruz y los Aparicio. Sobre don Demetrio hablaremos más ampliamente en un trabajo posterior, ya que este caballero, además de ser padrino de Nicomedes, devino en miembro de su familia política, ya que el escritor se casaría tiempo después con la nieta del pintor.

Nota. Retrato de José María Nicomedes Santa Cruz Aparicio, niño, antes de su partida. Esta fotografía fue tomada en el Estudio Courret. La placa fotográfica es parte de la colección fotográfica de la Biblioteca Nacional del Perú.

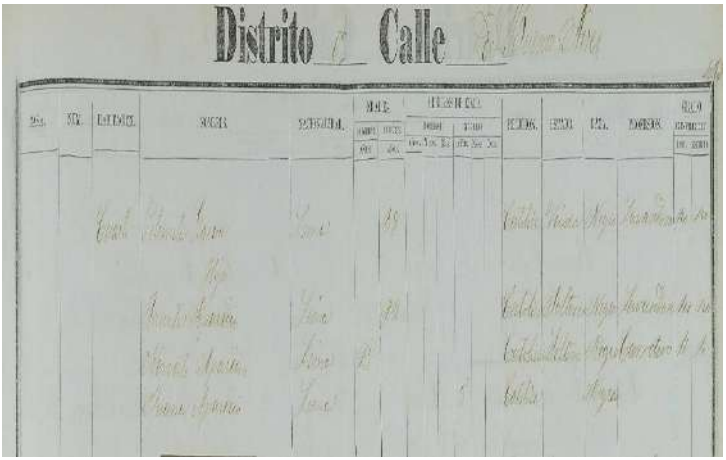
Nota. Retrato de 1908 (Estudio Fernand Garreaud). Se muestra a José María Nicomedes Santa Cruz Aparicio en la primera plana de *El Comercio*, el 20 de mayo de 1908, anunciando el estreno de "El confort del hogar" de N.S.C.A. en el Teatro Olimpo (que ocupaba el espacio en que actualmente está el Teatro Municipal).

De igual manera, participó en la vida cultural de la Lima de los años treinta y cuarenta; por ejemplo, en la Asociación Nacional de Escritores, Artistas-ANEA y el ICPNA en sus comienzos.

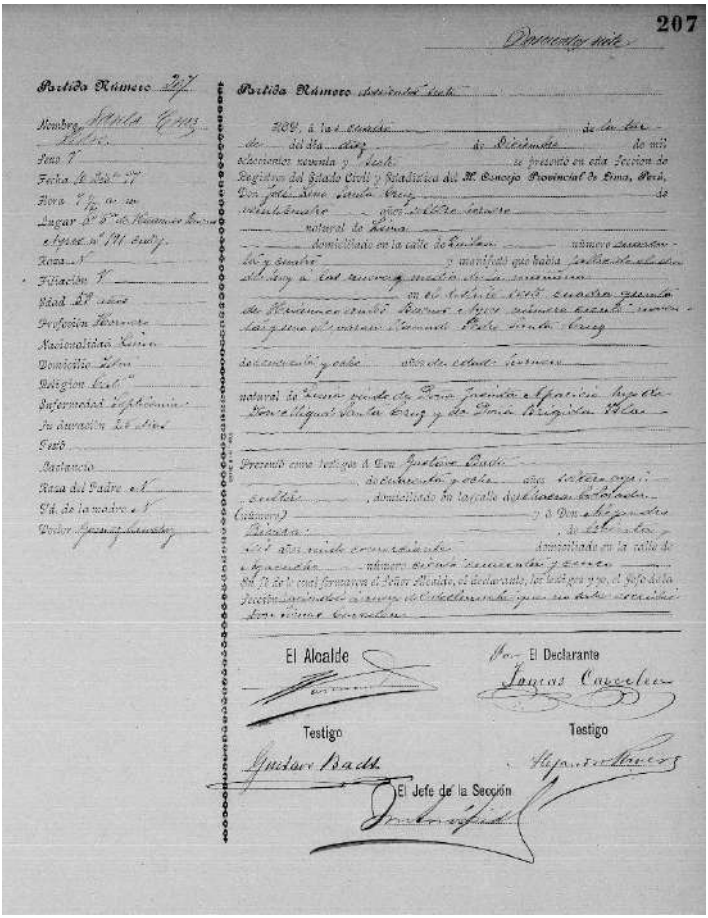
Aunque el perfil de don Nicomedes, previamente trazado, no es completamente desconocido para el público, la recuperación y análisis de su obra es una labor necesaria que está en sus inicios. Los primeros trabajos sobre ese tema muestran que sus escritos más tardíos resaltan una reflexión profunda sobre la realidad social de nuestro país, y sobre el lugar y el rol que las diversas minorías, como la afroperuana, deben encontrar en nuestra sociedad (Santa Cruz, 2021).

Por otra parte, don Nicomedes tenía también una formación técnica en el uso de sistemas refrigeración por amoníaco, manejo de calderos y motores a vapor, rubro en que ejerció como jefe de taller en varias empresas, por ejemplo, en la lechería de la hacienda Lobatón de la empresa Risso (distrito de Lince). Ciertamente, un perfil bastante atípico el de don Nicomedes. Sin embargo, este último fue el medio de subsistencia de la familia que fundara con su esposa Victoria Gamarra Ramírez.

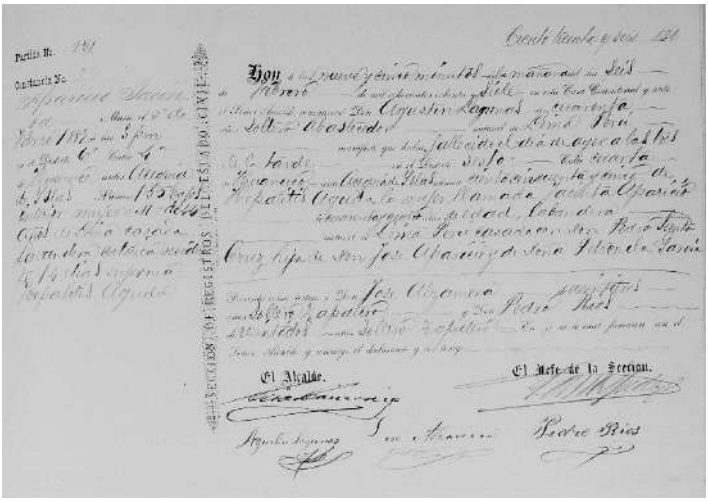
En la familia teníamos memoria de su historia personal, de la presencia de dos de sus hermanos, Lino y Teresa, con quienes mantuvo nexo hasta la década de 1950 en que los tres fallecieron. Había también testimonios que evocaban y hasta describían a algunos de sus antepasados. Se sabía por ejemplo que los padres de don Nicomedes se llamaban Jacinta Aparicio y Pedro Santa Cruz, y que este tenía una hermana, la "Tía Manonga". Gracias a datos de ese tipo y a la búsqueda de actas hemos podido indagar en dos generaciones atrás.



Nota. Censo de 1866: identificación de Petronila García y sus hijos en la calle Buenos Aires.



Nota. Acta de defunción de Pedro Santa Cruz Isla.



Nota. Acta de defunción de Jacinta Aparicio García.

El censo de Lima de 1860, conservado en el Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima, conlleva datos que describen la condición social de los registrados. Este señala que los afrodescendientes corresponden a 25 % de la población. Entre ellos, hemos ubicado a Jacinta Aparicio García (~1840…1844-1887) con ~22 años, quien posteriormente sería la madre de don Nicomedes, junto con sus hermanos Nolverto (nac. ~184x- …) y Juana (nac. ~1855-…); así como, a la madre de ellos, Petronila García (nac. ~1822-…) en un callejón de la calle

de "Buenos Ayres"[5] en el sexto distrito, lo que corresponde a la cuarta o quinta cuadra de jirón Huánuco (según la numeración posterior de fines del siglo XIX) en Barrios Altos (Bromley, 2019). El padre, José Aparicio, ya había fallecido para ese entonces, pues se indica en dicho registro que doña Petronila era ya viuda. Y aunque los nombres y apellidos de los miembros de este núcleo familiar eran comunes en la población negra de Lima de ese entonces, las fechas, las edades y la complementariedad con otras fuentes, confirman que se trata bien de mi tátara-abuela, sus hermanos y su madre.

El registro indica que, ambas mujeres eran lavanderas e iletradas, pues tal era la condición de la mujer negra, de baja extracción social en ese entonces. Nolverto era

[5] Las calles de lo que denominamos hoy el Centro de Lima han cambiado de nombre a lo largo de su historia. La correspondencia entre los antiguos apelativos (que se remontan en algunos casos a la época colonial) y a los nombres actuales de las cuadras comprendidas dentro de los jirones actuales se conocen bastante bien. En nuestro caso, el actual jirón Huánuco es un punto en el que centraremos nuestro interés. Juan Bromley (2019) señala apelativos antiguos de las diversas cuadras de este jirón: 1.ª Colmillo, 2.ª Pileta de Santa Clara, 3.ª Acequia de Islas, 4.ª Buenos Aires (nombre de data republicana) y 5.ª Cocharcas. Todas ellas denominaciones que veremos aparecer en diversos documentos del registro civil relativos a los Santa Cruz Islas y los Aparicio García.

carretero y sí sabía leer, quizás por ser varón. La poca instrucción ubica a este núcleo familiar en la condición clásica de la mayoría de la gente negra de ese entonces. Según las estadísticas hechas sobre los datos del censo de 1860 (Arrelucea y Cosamalón, 2015)[6], en el marco de los estudios correspondientes a oficios ejercidos por los afrodescendientes y específicamente en el caso de las mujeres afrodescendientes, las labores ejercidas se concentraban en los "servicios menores", es decir, labores de poca estima, como amas, sirvientas, cocineras y lavanderas. También se ha registrado que esto correspondía al 80 % de 1926 mujeres afrodescendientes que declararon este tipo de actividad económica, de las cuales el 95 % eran negras o zambas, mientras que, el 83 % eran analfabetas. Nótese que la tendencia del grupo de afroperuanos (mayores de 14 años) era del 45 % de analfabetos, pero este porcentaje subía a 87 % en el caso de las lavanderas negras o zambas (2015). Jacinta y su

[6] Las estadísticas hechas sobre la base del Censo de 1860, por Arrelucea y Cosamalón (2015) han tomado como referencia los cuarteles I (parte del centro de Lima); III (aproximadamente, los Barrios Altos) y V (actualmente, la parte antigua del distrito del Rímac).

madre pertenecían a este último grupo. En lo que concierne al oficio específico de lavandera, Cosamalón (2016) menciona lo siguiente con respecto a la ciudad de Lima antes de la guerra:

> Había una relación estrecha entre filiación racial negra y el oficio de lavandera. Por ejemplo, en el censo de 1860, 45 % de las lavanderas eran negras y solo 8 % eran blancas. De hecho, el 47 % de las negras con algún tipo de ocupación se dedicaba a la lavandería; mientras que solo el 7 % de las blancas realizaba la misma labor. En el caso de las ex esclavas, si bien ya no trabajaban como sirvientas residentes en casas, desempeñaban una actividad de bajo estatus relacionada con la filiación racial negra. Esto podría indicar que en el caso de las mujeres ex esclavas el tránsito hacia otro tipo de actividades no domésticas fue más complicado que en el caso de los hombres. En esta situación tuvo influencia el hecho de que para una mujer casada o de edad avanzada era más difícil encontrar algún tipo de ocupación fuera del ámbito doméstico.

El género es un factor suplementario en lo que atañe a la categoría de oficios ejercidos por los afroperuanos. De esta manera, mientras la gran mayoría de las mujeres se concentraba en "los servicios menores", parte de los hombres se orientaba también al "sector artesanal".

Nolverto, hombre de raza negra, ejercía el oficio de carretero, que al igual que los zapateros, carpinteros, sastres y albañiles corresponde a un oficio artesanal.

Conforme al censo de 1860, Nolverto fue uno de los 82 carreteros registrados, de los cuales "el 41 % era afroperuano, con 91 % de negros o zambos" (Arrelucea y Cosamalón, 2015). Un elemento relevante es la correlación directa existente entre oficio, fenotipo y alfabetización. En ese sentido, "las denominaciones raciales más denigrantes en ese tiempo estuvieron muy relacionadas al bajo nivel educativo y económico, configurando estereotipos que llegan hasta el tiempo presente: negro como sinónimo de analfabeto y pobre" (Arrelucea y Cosamalón, 2015).

Jacinta falleció en 1887, a pocas puertas de la dirección registrada en 1860, en otro callejón, en el número 155 de la cuarta cuadra de jirón Huánuco[7]. Tenía aproximadamente 44 años y murió después de padecer 14

[7] Esta calle era llamada antiguamente, desde fines del siglo XVI, "Acequia de Isla". Con el tiempo el habla popular la transformó en "Acequia de Islas", ya que en dicha acequia había piedras que se asimilaban a islotes (Bromley, 2019).

días de hepatitis aguda. Era ciertamente muy joven si lo comparamos con la esperanza de vida que tenemos en la actualidad o simplemente con la edad que alcanzaron sus hijos Nicomedes, Lino y Teresa, quienes llegaron respectivamente a los 86, 78 y 82 años.

Diez años después fallecería su viudo, Pedro Santa Cruz Isla (~1839 …1843-1897), con 58 años, tras una septicemia, a una cuadra de distancia, es decir, en un callejón de la cuarta calle de jirón Huánuco. Don Pedro fue en un primer momento cocinero, como consta en el acta de nacimiento de su hijo Melchor de los Reyes en 1878, cuando por ese entonces contaba con 35 años. Posteriormente, fue hornero en la fábrica de ladrillos "La Cerámica"[8], que estaba a las afueras del Cercado,

[8] La fábrica nacional "la Cerámica" estuvo ubicada a las afueras de Lima-Cercado. Partiendo de Jr. Huánuco, don Pedro debía atravesar la vía que vendría a ser la avenida Grau y parte de lo que una vez construido sería La Victoria. La fábrica se ubicó sobre la avenida Paseo de la República a la altura de Balconcillo y Santa Beatriz (del otro lado de la vía) según el plano de Basurco de 1905. Esta fábrica "contaba con maquinaria moderna para fabricación de loseta de cemento, tubos, jarrones y ladrillos" (Cosamalón et al., 2020). El cambio de oficio de don Pedro parece entonces estar vinculado con el proceso de industrialización del país que comenzó hacia 1883. El país había sufrido la derrota de la guerra del Pacífico (1879-1883), seguido de un periodo de inestabilidades políticas internas. A partir de 1883, el país experimentó un importante crecimiento económico.

información que llegó hasta nosotros a través de la tradición familiar y que consta también en su acta de defunción que fue sentada por su hijo Lino, quien contaba en ese entonces con 24 años y que tenía el mismo oficio.

A la luz de lo registrado sobre los oficios ocupados por los afrodescendientes en el momento del censo de 1860, el cambio de oficio de don Pedro lo hace pasar de un oficio correspondiente a la categoría de "servicio menor" a otro oficio, esta vez de trabajador, con cierto nivel de calificación, en una fábrica, es decir, en el marco de la industria naciente del siglo XIX.

Lino también ejerció el oficio de hornero hacia fines del siglo XIX, lo que corresponde a un neto ascenso social como el caso de don Pedro nacido en la primera mitad del siglo XIX. Nótese aquí, que los descendientes de don Pedro prosiguieron en esa misma vía, pasando a ser artesanos o técnicos calificados: como ya lo

Las empresas más importantes del país eran las fábricas de textiles, destacando la fábrica nacional de tejidos de lana, inicialmente un pequeño taller, que al expandirse devino en la Sociedad Industrial de Santa Catalina.

mencionamos don Nicomedes era especialista en el uso de sistemas de refrigeración, los hijos aprendieron y luego de haber recibido una formación, ejercieron los oficios de fundidor, radiotécnico, herrero-cerrajero, entre otros.

Muchos afroperuanos, desde tiempos de la esclavitud, mantuvieron sus prácticas culturales y socializaban dentro de las cofradías y hermandades, lo que les daba un sentido de pertenencia y una estructura con reglas propias. Don Pedro perteneció a la Hermandad del Señor Crucificado del Rímac, que en ese entonces estaba en sus inicios (fundada el 2 de febrero de 1850). La familia de su hermana, Manuela Santa Cruz Isla, casada con Víctor Robles, de oficio carpintero, vivía en esta misma dirección (n.° 191 de jirón Huánuco), seguramente en un cuarto vecino del mismo callejón, como lo indican las actas de nacimiento de sus hijos, los Robles Santa Cruz (nacidos en los setenta y ochenta, y que fueron por lo menos nueve). Dicha tía Manonga sobrevivió de mucho a su hermano y los mayores de sus sobrinos nietos Santa Cruz Gamarra, entre ellos Rosalina, la llegaron a conocer a comienzos del siglo XX. Su recuerdo logró llegar hasta el día de hoy, permitiéndonos así reconocerla en las actas

del registro civil. Rosalina dijo de su tía: "Era baja y de nariz aguileña, ella era hija de un 'indio de trenza'; este indio pudo tal vez ser ecuatoriano; pero llegó de Bolivia»[9] (*El Comercio*, 1908).

Así como Rosalina, Nicomedes y Victoria (Santa Cruz Gamarra) han mencionado que "el apellido Santa Cruz nos viene de un ancestro que fue 'un indio de trenza' proveniente de Bolivia". ¿Era el indio de trenza Miguel? No olvidemos que el paso del tiempo y la tradición oral pueden introducir derivas en la información.

¿Cuántas generaciones atrás se debería remontar para ubicar dicho ancestro? En todo caso en la ya mencionada acta de defunción de don Pedro, se menciona que su padre, Miguel, era de raza negra, ni indio ni mestizo. Sin embargo, no olvidemos que los datos mencionados en este tipo de registro civil son dados de "oídas" por quien declara el deceso, en este caso el tío Lino, hijo del difunto.

[9] De hecho, en el acta de nacimiento de María Eustaquia de los Santos Robles Santa Cruz, nacida en 1885, se indica que tanto la niña como los padres eran mestizos. Cierto es también, que la raza de los ciudadanos solía "no ser constante" a lo largo de la vida en los registros civiles.

Los primeros datos registrados concernientes a don Pedro, corresponden a las actas de bautismo de sus hijos en la década de 1870. No tenemos constancia de su lugar de nacimiento, sin embargo, el acta de bautismo de la tía Manuela Santa Cruz Isla (hija de "Migel" Santa Cruz y de Brígida Yslas, con las ortografías indicadas aquí) ha sido ubicada en la iglesia de Santiago Apóstol, Cercado, con fecha del 20 de junio de 1842.

Asimismo, hemos encontrado otra acta de bautismo en la misma iglesia: la de Agustín Santa Cruz con fecha del 29 de agosto de 1845 (hijo de Miguel Santa Cruz y Brígida). Tales datos ubican a la familia Santa Cruz Isla residiendo en este sector desde la década de los cuarenta.

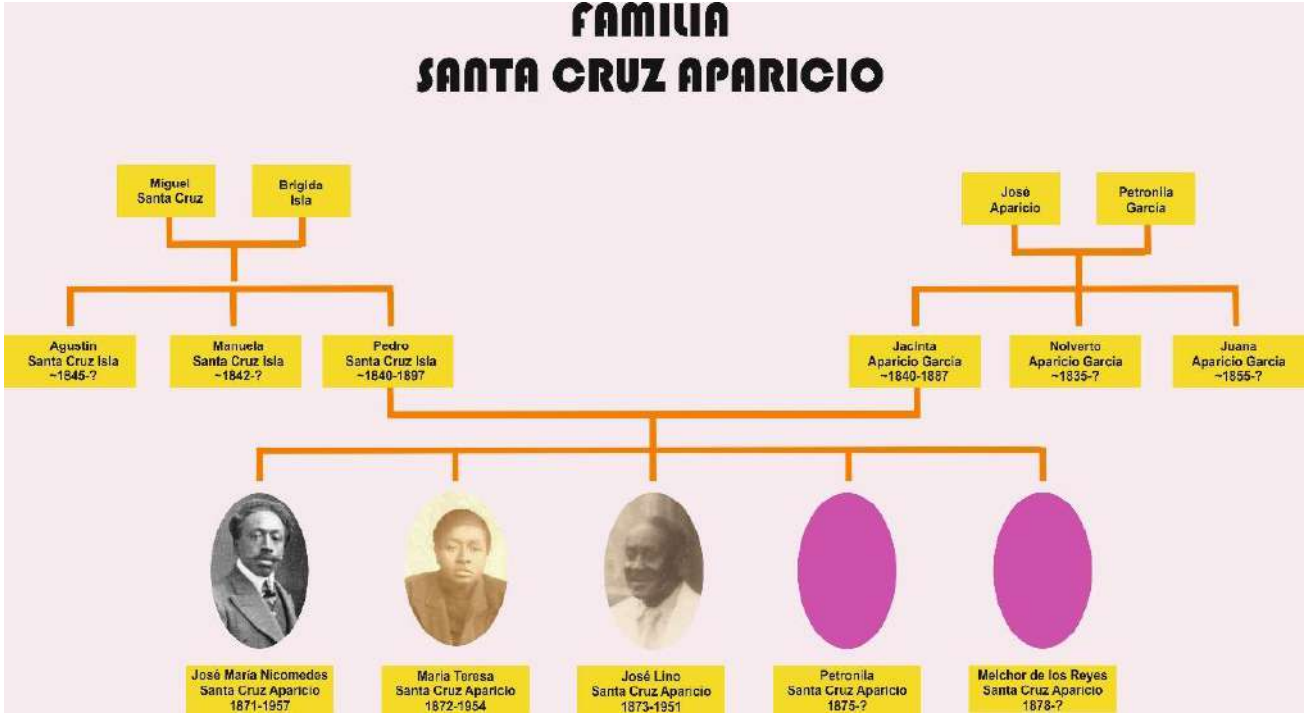
Se puede suponer que doña Jacinta Aparicio García no se movió mucho (¿o nunca?) de ese sector y que posiblemente este haya sido también el sector de arraigo de los Santa Cruz Isla desde la primera mitad del siglo XIX. Estos datos indican un fuerte arraigo y poca movilidad. Hemos identificado la presencia de un acta de bautismo en la Iglesia Santiago Apóstol (a proximidad del sector de arraigo de la familia) de Eusebio Santa Cruz Aparicio, hijo de Pedro Santa Cruz y Jacinta Aparicio;

podría tratarse de un hermano mayor de don Nicomedes. Gracias a las actas de nacimiento en las que figura la dirección de la familia, se ha identificado con certeza a otros dos hijos de la pareja: Petronila, nacida el 29 de junio de 1875 y Melchor de los Reyes, nacido el 6 de enero de 1878. El acta de nacimiento de Petronila domicilia a la familia en el cuarto n.° 9 del callejón Sarmiento, en la tercera cuadra de jirón Huánuco, y nos indica también que la pareja era casada.

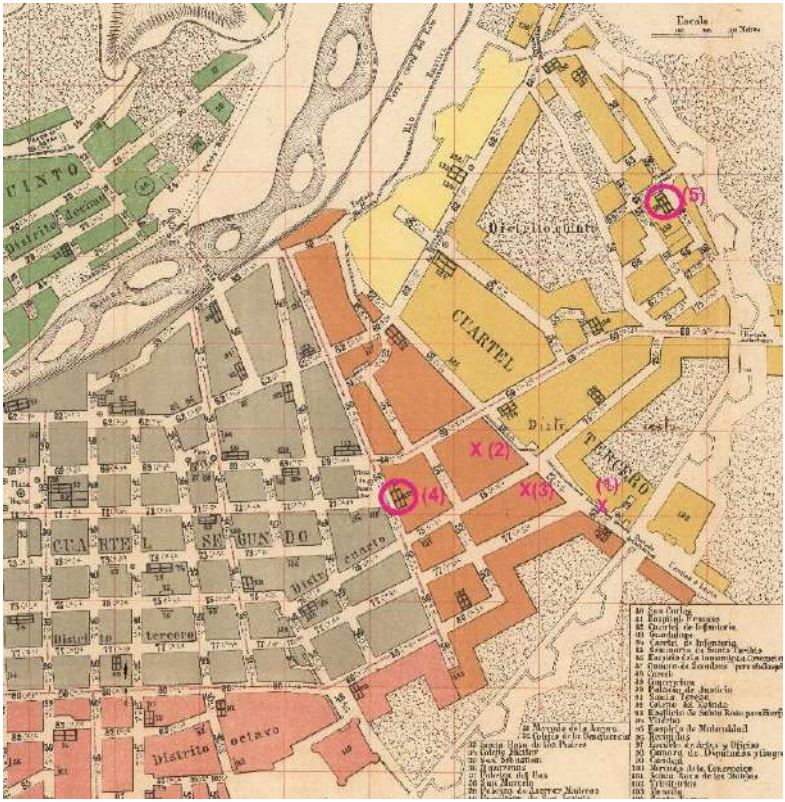
Esta dirección se ubica a pocos metros de la plazuela de Buenos Aires, que según indica Bromley (2019) en su libro sobre las viejas calles de Lima, parece haberse formado durante la era republicana. Las actas de bautismo nos indican que los hijos fueron bautizados a dos cuadras de Jr. Huánuco, en la Iglesia de Santa Ana o en la Iglesia de Santiago o Cercado (a unas cuatro cuadras), cuando ambas iglesias pertenecían a la misma parroquia. Se puede deducir que Nicomedes Santa Cruz Aparicio y sus hermanos hayan nacido y crecido en Jr. Huánuco, en un marco familiar amplio, rodeados de tíos y numerosos primos. Las viviendas que en ese entonces había en ese sector eran los callejones barrio

altinos de antaño que podían ser verdaderos pueblos con hasta más de cien familias. En ese ámbito residía un gran porcentaje de la población de estrato social humilde.

Tanto los Santa Cruz Isla como los Aparicio García eran familias de raza negra y de baja extracción social. Se puede suponer que remontando una o dos generaciones podemos encontrar afrodescendientes esclavizados entre nuestros ancestros. Esto es coherente con el lugar de habitación en que los hemos ubicado a partir de la década de 1860 (fecha que podría ser anterior, quizás alrededor de la década de los cuarenta): en el actual jirón Huánuco, que estaba ya a tres cuadras al este de la Plaza Santa Ana, es decir, fuera de la zona que albergaba a las clases sociales altas, ubicada entre la Plaza de Armas y la Plaza Santa Ana.



Nota. Árbol genealógico de la familia Santa Cruz Aparicio. A la fecha de hoy disponemos de información sobre el Acta de Bautizo de Eusebio Santa Cruz Aparicio, que vendría a ser un hermano mayor de don Nicomedes. A su vez, obtener elementos suplementarios del registro civil permitiría confirmar dicha identidad. Asimismo, no tenemos constancia del deceso de este, de Petronila o de Melchor de los Reyes.



Nota. Ubicación de los Santa Cruz Aparicio en el plano de Lima Cercado (Plano de P.V. Jouanny - 1872).
(1): Domicilio en que falleció de Jacinta Aparicio (1887);
(2): Domicilio de la familia Santa Cruz Aparicio en 1875, momento del nacimiento de Petronila (Callejón de Sarmiento). La ubicación previa del domicilio de Petronila García con sus hijos en 1860 estuvo en este mismo sector (entre la cuarta y quinta cuadra de Huánuco);
(3): Domicilio de Pedro Santa Cruz Isla en el momento de su fallecimiento (1897) y domicilio de los Robles Santa Cruz (1870s y 1880s) en la misma cuadra;
(4): Iglesia de Santa Ana, lugar de bautismo de Nicomedes Santa Cruz Aparicio y Plaza de Santa Ana, sector de actividad de Demetrio Gamarra;
(5): Iglesia de Santiago Apóstol-Cercado, lugar de bautismo de Victoria Gamarra Ramírez (1888) y Manuela Santa Cruz Isla (1842).

La pregunta que se cae de madura es: ¿Cómo don Nicomedes pudo acceder a un alto nivel de instrucción? Ciertamente, la voluntad de instruirse, por más férrea que fuese, necesitó la convergencia con un hecho algo fuera de lo común.

La memoria familiar indica este evento enmarcado en el contexto de la guerra del Pacífico (1879-1884): la partida de un José María Nicomedes aún niño, de nueve u once años, a los Estados Unidos acompañando a un allegado de la familia que retornaba a su país de origen. Dicho señor, que parece ser tenía un trato cercano con don Pedro, había notado y apreciado el vivo interés del niño por el estudio (Rosalina cuenta que había notado que este prefería leer a estar con los otros pequeños de la familia jugando en el patio) y lo consideró como su ahijado, aunque no fuese su padrino de bautismo. Llama la atención, el nexo existente entre don Pedro, hombre de estrato humilde y "el padrino", ya que este fue un hombre, con un buen estatus socioeconómico en los Estados Unidos y que tenía cierto arraigo en Lima, posiblemente de índole comercial.

Nótese que la ocupación de Lima comenzó en enero de 1881, momento en que el niño tenía efectivamente nueve años y terminó dos años después. Si fue al comienzo o al final de este periodo que ocurre esta partida, no lo sabemos con precisión. Se sabe, eso sí, que el padrino decide partir, con premura, por barco hacia los Estados Unidos pues reinaban el caos y la violencia en Lima. Había bombardeos en ese momento y se decía que: "¡Era el fin del mundo!".

A mi parecer esta descripción corresponde a los momentos previos a la entrada de las tropas chilenas a Lima, ya que dos años después partieron con menos muestras de violencia habiendo firmado el tratado de Ancón[10]. Ya que el contexto indicaba un futuro inmediato incierto para un niño negro de tal edad, el padrino propuso llevarlo con él por cierto tiempo y permitirle tener la educación a la que parecía predispuesto. Los

[10] Aunque la entrada de las tropas chilenas se hizo de manera ordenada y solemne cuando se concretizó la ocupación de la capital, en presencia del alcalde Rufino Torrico, esto fue precedido por la llegada masiva de tropas desde provincia, por una profunda y brutal crisis financiera y por la violencia propia a la cercanía de las conocidas batallas previas que sumieron la capital en duelo.

padres accedieron a tal propuesta. Así partió José María Nicomedes en el momento en que los callejones de Barrios Altos, sector en que residía la familia, se convertirían en focos de resistencia ante la ocupación chilena.

Esta experiencia poco común le abrió un camino muy distinto al que le estaba en apariencia destinado y al que sería el de sus parientes, abriéndole las fronteras de su existencia más allá de los límites de la Lima republicana de ese entonces. Así, el joven Nicomedes emprendería viajes y experiencias que no podían más que cambiar el enfoque que él tenía de la sociedad.

De su estadía en los Estados Unidos se tienen pocos datos. Sabemos que lamentablemente el padrino falleció algunos años después de este viaje y que al parecer sus familiares no asumieron proseguir con el compromiso de educar al joven Nicomedes. Este emprendió entonces su propio camino y continuó su formación como autodidacta, poniendo hincapié en lo literario y lo teatral, ámbito en el que no tardó en incursionar.

Para precisar la fecha de su retorno al Perú ha sido necesario tomar en cuenta varios datos. Se sabía, por ejemplo, que el joven Nicomedes, ya habiendo retornado a Lima, "visitaba a Don Demetrio Gamarra, su padrino, que estaba convaleciente en el hospital". Don Demetrio, falleció en agosto de 1904 (cf. Acta de defunción de Demetrio Gamarra), lo que pone una fecha límite a la llegada de don Nicomedes a Lima: a sus 32 años. Pero, ¿cuánto antes volvió a Lima?

Un dato complementario nos viene de boca de su hija, Rosalina, quien precisó que a su retorno al Perú, don Nicomedes se reencontró con el resto de su familia, entre ellos, con sus hermanos José Lino y Teresa, más esto ocurrió un año después del fallecimiento de don Pedro, su padre.

Hoy podemos asegurar, con acta en mano, que don Pedro falleció en diciembre de 1897 (cf. Acta de defunción de Pedro Santa Cruz Isla). Se podría entonces inferir que el retorno a Lima data de 1898 (con 27 años), después de aproximadamente 18 años de ausencia.

Don Nicomedes forma parte de esa generación que, con el paso del siglo XIX al siglo XX, vivió los grandes cambios de la sociedad. Fue testigo de hechos que marcaron la historia, la guerra del Pacífico y las dos guerras mundiales.

Como todo afroperuano de ese entonces forma parte de la generación que pudo conocer a los últimos esclavos liberados, lo que los ancla en parte en un mundo postcolonial. Sin embargo, pudo ver también la rápida evolución de la sociedad de ese entonces. Su experiencia personal lo confrontó a una sociedad estadounidense, lo que lo obligó a desarrollar un sentido crítico, evaluando las diferencias y las similitudes entre ambos países. No olvidemos, por ejemplo, que la Guerra de Secesión de los Estados Unidos no era aún historia del pasado y que fue testigo de las consecuencias de este conflicto en la sociedad estadounidense.

Fue con esas vivencias que él logró cumplir con su objetivo: instruirse. En el caso de don Nicomedes Santa Cruz Aparicio, la valoración de la anhelada instrucción, que implicó el sacrificio de estar lejos de su tierra y de su

familia por un largo tiempo, trascendió en su visibilización individual en el ámbito teatral.

Todo esto fue, a mi parecer, determinante en el desarrollo de sus propios hijos, en varios aspectos. Por una parte, ellos, una vez ya adultos, mantuvieron una apertura hacia los alcances culturales clásicos (tanto en lo literario como en lo musical), además de un amplio conocimiento de lo tradicional y popular en la Lima de ese entonces. Por otra parte, ellos desarrollaron una fuerte inclinación a reflexionar sobre la realidad social del Perú de la primera mitad del siglo XX, asumiendo que no se estaba condenado a la inquebrantable fatalidad de someterse a la discriminación racial.

5. Reflexiones y conclusiones

Este escrito no pretende ser exhaustivo. Hemos presentado aquí solo parte del material del que disponemos al día de hoy. El trabajo de restauración de la memoria familiar de los Santa Cruz Gamarra está actualmente en proceso.

Se vislumbra que se puede recolectar información remontando a tres generaciones previas a la de la pareja

Santa Cruz Gamarra, hasta la década de 1840. Nótese que a partir de la precisión de datos (nombres, fechas, y lugares) se ha podido contextualizar el marco de desarrollo de algunos de los miembros de estas generaciones.

En otras palabras, podemos comprender cómo era su modo de vida y cómo ellos se desenvolvieron en la sociedad limeña de ese entonces. Entonces, estamos hablando de una historia familiar que a la fecha de hoy corresponde a ocho generaciones (ya que después de la generación de referencia han venido cuatro más) y dieciocho décadas.

Reconstruir la memoria familiar de los Santa Cruz Gamarra puede tener dos niveles de lectura. A nivel familiar, responde a nuestra voluntad de poder conocernos mejor como familia. Se trata de entender cuáles fueron los mecanismos que hicieron que nuestros antepasados, que son en realidad nuestros referentes directos (padres, tíos, abuelos o tíos abuelos), tomaran ciertos caminos que terminaron por llevarlos más allá del cerco de la invisibilización a nivel individual, siendo así de los que abrieron una brecha para el colectivo de los

afroperuanos. Tal comprensión puede permitirnos, a nosotros, sus descendientes, comprender nuestra propia construcción como peruanos y afroperuanos. Entonces, podemos extrapolar lo dicho a un nivel más amplio, al de "la familia afroperuana", que independientemente de la consanguinidad ha adoptado, progresivamente a partir de la década de los sesenta, como referentes a varios de estos Santa Cruz Gamarra.

Por otra parte, tomar conocimiento del marco sociocultural en el que vivieron mis ancestros, es tomar posición en la prolongación de su historia y situarme en el marco de la historia de los hombres y mujeres afrodescendientes de ese entonces. Conocer mejor sus biografías es reafirmar mi pertenencia a la familia afroperuana.

En lo que corresponde a la identificación del grupo familiar Santa Cruz Gamarra, por la prensa y el público, hemos visto que esto fue previo al momento en que las personalidades más emblemáticas de la familia alcanzaran una gran notoriedad en el ámbito cultural, lo que corresponde a la década de 1960. De hecho, esto fue identificado, desde un inicio, en la década de los cuarenta,

desde el momento en que Rafael entró en escena. De cierta manera, esto sugiere que se intuía que los logros de los diversos integrantes eran en parte el resultado de una interacción interna a este grupo.

Bien lo sabemos los afroperuanos, así como, en el caso de los Santa Cruz Gamarra hay otras familias como los Vásquez, los Ballumbrosio, los Campos, etc.… cuyo aporte a nuestra cultura es reconocido, subrayando siempre, que, más allá de los individuos, están los grupos familiares a los que estos pertenecen.

A mi parecer esto no es independiente del enfoque que el observador aplica, sino que, al identificarse un grupo, se reconoce que el obtener visibilidad en tanto que afroperuano, puede no ser del rango de la excepción, sino simplemente una posibilidad que está abierta para todos.

Finalmente, si aquello es natural en una familia afroperuana (específica), esto también puede serlo para todo miembro de la familia afroperuana.

Concerniendo a la reconstrucción de la historia familiar por la rama Santa Cruz Aparicio, hemos podido afianzar parte del relato que habíamos heredado de

nuestros mayores. Aunque el rompecabezas no está aún completo, y quizás nunca lo esté, hemos redescubierto otros miembros de la familia, cuyo recuerdo se había desvanecido con el tiempo. Es así que hemos recuperado a Petronila y a Melchor de los Reyes, hermanos menores de Nicomedes, que no fueron evocados en los relatos familiares que llegaron hasta este siglo XXI.

Quizás su vida fue corta, como fatalmente podía serla en ese entonces. De la misma manera hemos redescubierto a algunos de los hermanos de don Pedro y doña Jacinta, llegando además a identificar a los padres de estos. Y como quien no quiere la cosa, hemos remontado a la generación de nuestros ancestros, quienes nacieron muy posiblemente en vísperas de la era republicana y de quienes algunos pudieron tener la condición de esclavizados.

Siendo gente de raza negra de la Lima de la primera mitad del siglo XIX, el sector de arraigo tanto de los Santa Cruz Isla como de los Aparicio García fue la zona de Barrios Altos. Tres generaciones se quedaron precisamente en Jr. Huánuco. Como afroperuanos de

condición humilde vivieron en los callejones que abundaban en ese sector.

Asimismo, los oficios ejercidos en el núcleo familiar de los Aparicio correspondían perfectamente a las estadísticas hechas sobre la población afroperuana de la época, siendo doña Jacinta y su madre lavanderas negras.

Hoy tenemos una visión más clara de cómo fue la familia y el medio en que José María Nicomedes creció hasta el momento de su partida y que reencontró a su regreso a su Lima natal, siendo ya el hombre que había cerrado su ciclo de instrucción y que a partir de este momento escogería el más sencillo nombre de Nicomedes para darse a conocer hasta lograr la notoriedad que ansiaba.

Un elemento que me parece relevante en el caso de la familia que fundara don Nicomedes es el rol que tuvo "la formación o la instrucción" adquiridas por unos y transmitidas o compartidas en el ámbito familiar. De hecho, la formación "clásica" de don Nicomedes vino a complementar y no a substituir la cultura "de lo tradicional" que doña Victoria prodigó a sus hijos. Esto

amplió "la cancha de juego" en que ellos se proyectaron e impactó luego en la manera en que ellos llevaron a cabo sus propios proyectos y producciones.

Quizás esto explique, en parte por qué César, quién en sus años mozos fue músico criollo, no tuvo reparo en presentarse al Conservatorio y optar por una formación clásica; o por qué Nicomedes no dudó en ir más allá del ámbito de la décima popular peruana, abarcando así una poesía más universal y, luego, el periodismo.

Entonces, empieza a quedar claro que los propios hermanos Santa Cruz Gamarra (que el propio Nicomedes, que la propia Victoria) tuvieron ellos mismos en su propia familia, lo que en nuestros días llamamos "referentes".

Hemos evocado aquí la imagen del padre, cuya notoriedad de comienzos de siglo supo ser recordada por la prensa como un precedente, cuando sus hijos se hicieron conocidos. Pero también tuvieron como referentes al abuelo y al bisabuelo pintores afrodescendientes decimonónicos. De estos ancestros apellidados Gamarra hablaremos más ampliamente en

otro escrito. Esto implica que, de alguna manera, ellos sabían que tenían la posibilidad de ir más allá de los límites que la sociedad parecía imponerles.

Un punto que no solía mencionarse en lo que se refiere a los Santa Cruz Gamarra es la importancia de lo "social". Sin embargo, trabajos recientes sobre la obra de don Nicomedes Santa Cruz Aparicio han revelado una faceta que hasta hace poco nos era desconocida.

El texto de lo que se ha denominado "carta a los afrodescendientes" nos muestra claramente que el dramaturgo tenía una visión crítica de la realidad social de los afrodescendientes durante la primera mitad del siglo XX.

A la luz de este nuevo dato, una relectura de sus piezas teatrales que han llegado hasta nosotros, nos indica que el autor teatral era perfectamente consciente y crítico de las actitudes discriminatorias o paternalistas que se establecían entre los diversos grupos étnicos y/o sociales a comienzos del siglo XX. Y como "el olmo no da peras", no nos asombre entonces que, de una manera natural, sus propios hijos hayan sabido mostrarse críticos a su vez.

En la década de los sesenta, cuando Victoria y Nicomedes saltaron a la vida pública, el activismo estaba recién en sus comienzos y aunque ellos no se denominaron como activistas, cierto es que su obra fue inspiradora para la reflexión del momento y para las generaciones por venir.

Los que conocen su recorrido saben que se proyectó en la crítica social y la política, llegando a incursionar brevemente en ella, con una postura marcada de izquierda. Rápidamente se pudo identificar en la amplia y prolífica producción poética y periodística de Nicomedes la inquietud por lo social y la reivindicación ante la discriminación del afroperuano para ampliar dicha visión a la masa de los marginados (Ojeda, 2003; Aguirre, 2013; Storino, 2017; CEDET, 2021; Delevaux, 2020).

En lo que concierne a Victoria, el público tomó consciencia de su visión en lo social mucho más tardíamente y de manera progresiva. A lo largo de la última década y, sobre todo, a partir de su fallecimiento, su imagen no ha cesado de crecer subrayando así su rol como referente de la diáspora africana en tierras americanas.

La mediatización de su cuadro rítmico "Me gritaron Negra", que fue compuesto en la década de los setenta y cuyo mensaje conocemos todos, la ha ubicado como emblema en la lucha contra las discriminaciones. El resultado es que hoy en día, hay una expectativa, tanto en el público, como en los especialistas, por conocer más sobre la obra de Victoria y su visión. Por ende, actualmente observamos un sin número de artículos que emanan esencialmente de la comunidad de la diáspora africana en el continente americano.

Ciertamente su libro *Ritmo, el eterno organizador* (Santa Cruz, 2004) nos permite acercarnos a su pensamiento. Otra composición de Victoria que parece haber calado en algunos círculos de activistas es el llamado "Hay que barrer" que se repuso en el 2004 en el espectáculo "La Magia del Ritmo". Este texto lleva buena parte de la visión de Victoria sobre la actitud que debemos tomar ante la injusticia y los obstáculos que se imponen en nuestras existencias: "Barrer la injusticia en la tierra, barrer la miseria; esa escoba que tú ves, está hecha pa' barrer; barrer la injusticia en la tierra, barrer la violencia; si la paz queremos ver, aprendamos a barrer… lo primero

que habrá que hacer es comprender, comprender que es tiempo ya de enfrentar la realidad, pero sin el velo de nuestra vanidad…".

Cabe añadir que se conocen menos sus obras teatrales y el hecho de que ella desarrollara el concepto del teatro negro desde los inicios, pese a que su producción en este género abarcó varias décadas. Nótese que los temas tratados en ellos siempre estuvieron conectados con las problemáticas de construcción de la identidad de los afroperuanos.

Si a fines de los cincuenta, los argumentos permitieron reivindicar la raíz africana de los afroperuanos, más tarde, en 1981, los cuadros teatrales presentados en el espectáculo "Negro es mi color" trataban de los conflictos internos que los afrodescendientes pueden o deben afrontar en el proceso de construcción de su identidad.

Pero indudablemente, en el aspecto social fue Fernando, uno de los mayores, quién se abocó directamente a este aspecto. De hecho, en su caso "lo social" se concretizó en una respuesta activa vía "lo

político". Entró al activismo político, desde una temprana edad y mantuvo su compromiso a lo largo de toda su vida.

En el ámbito familiar, su implicación en las actividades del partido siempre estuvo claramente identificada. Sin embargo, a la fecha no tenemos, por ejemplo, una cronología completa de su recorrido en el partido o siquiera una semblanza de la obra hecha por el "Compañero Santa Cruz".

Investigar sobre este punto es una de las líneas de trabajo que estamos desarrollando actualmente y que esperamos poder compartir con la familia afroperuana. Es un compromiso que tenemos, ya que, como me lo hizo notar, con énfasis, Cheche Campos, hace ya veinticinco años: "Don Fernando, tu abuelo, fue uno de los primeros afrodescendientes en tener una presencia política en el Perú, a partir de la década de los treinta". Don Fernando había partido poco tiempo atrás en 1995. Se puede entonces decir, que, sobre el aspecto de lo social, lo político y más específicamente en tema de la reivindicación contra la discriminación, los Santa Cruz Gamarra fueron precursores al actuar desde una posición

clara en lo que concierne a la problemática social de lo afroperuano.

Quizás sea por ello que la proclamación del Decenio Internacional para los Afrodescendientes (2015-2024) por la ONU, sonó en un inicio (solo por un instante) a mis oídos como "un descubrir la pólvora", apreciación ciertamente injusta, pero que da fe simplemente de mi condición como miembro de esta familia afroperuana algo singular.

Yo crecí escuchando los discos de mi tío abuelo desde mi más tierna edad, en la década de los setenta y entiendo solo ahora que lo expuesto por Nicomedes en sus poemas funcionaba como un detonador en el colectivo de los afroperuanos. De la misma manera pasé mucho tiempo con Victoria en la década de los setenta, asistiendo, por ejemplo, a las representaciones que ella dirigía en "La Cabaña". Y aunque la experiencia ajena no substituye a la propia, es claro que el mensaje emanado de las propuestas de sus creaciones artísticas tuvo fuerte impacto en mi propia construcción como individuo.

Bibliografía

Santa Cruz Bustamante, A. (2021). Los Gamarra, pintores decimonónicos - Reconstruyendo la memoria familiar e identidad de la familia Santa Cruz Gamarra. *D'Palenque*, (6), 46-61.

De Mugaburu, R. (23 de junio, 1947). La rápida trayectoria de Rafael Santa Cruz: de aprendiz de mecánico a novillero sensacional – charla con las hermanas del fenómeno. La página de la fiesta brava. *La Crónica.*

El Comercio. (02 de mayo de 1961). Una familia de artistas: Toreros, actores, actrices, decimistas y literatos hay en la familia Santa Cruz.

Santa Cruz Urquieta, O. (1992). *Mi Tío Nicomedes*, emisión radial.

Santa Cruz Urquieta O. (2015). *Mi Tío Nicomedes*, Ediciones Noches del Sol.

Santa Cruz Castillo, R. (2000). *La familia Santa Cruz, lo africano en la cultura criolla.* Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 177-185.

Santa Cruz Gamarra, N. (10 de mayo de 1964). *Lo criollo, el criollismo y as criolladas*. Estampa, *Revista de Expreso*, 52.

Santa Cruz Gamarra N. (1975). *Socabón: introducción al folklore danzario de la costa peruana.* Folleto del disco.

El Comercio. (20 de mayo de 1908). *Un autor nacional Don Nicomedes Santa Cruz - El confort del hogar.*

Revista Actualidades. (16 de mayo de 1908), año VI. n.° 266, p. 432.

Revista Variedades. (23 de mayo del 1908). Sección "Teatro y Espectáculos", año IV, n.° 12, p. 412.

Santa Cruz Urquieta, O. (2021). Nicomedes Santa Cruz Aparicio, aportes hacia la reformulación de su perfil. *D'Cimarron*, 15, CEDET.

Santa Cruz Urquieta, O. (2021). Don Nico, de puño y letra. Un acercamiento al pensar reflexivo de Nicomedes Santa Cruz Aparicio a partir de un manuscrito inédito. *IX Seminario Internacional: República, racismo y pandemia: 200 años de resistencia afrodescendiente*, CEDET.

Bromley, J. (2019). *Las viejas calles de Lima.* Fondo Editorial de la Municipalidad de Lima.

Arrelucea, M. & Cosamalón, J. (2015). *La presencia afrodescendiente en el Perú, siglos XVI-XX.* Ministerio de Cultura.

Cosamalón, J. (2014). Los últimos esclavos. Africanos en Lima según el censo de 1860. En *Los afrodescendientes en el Perú republicano.* Fondo Editorial PUCP.

Cosamalón J., Armas, F., Deustua, J., Monsalve, M., Salina A. (2020). *Compendio de historia económica de Perú*. Tomo 4 - Economía de la primera centuria independiente. Instituto de Estudios Peruanos.

Ojeda, M. (2003). *Nicomedes Santa Cruz, Ecos de África en Perú*. Gran Bretaña: Tamesis.

Aguirre, C. (2013). Nicomedes Santa Cruz: la formación de un intelectual público afroperuano. Histórica XXXVII.2, 137-168

Storino, N. (2017). De ser como soy, me alegro: la negritud de Nicomedes Santa Cruz. *D'Palenque*, 1.

Do Nascimento de Messias, A. F., (2021). Resistencia, presencia y visibilidad: la cultura afroperuana en las décimas de Nicomedes Santa Cruz. *IX Seminario Internacional: República, racismo y pandemia: 200 años de resistencia afrodescendiente*, CEDET.

Delevaux, M. (2020). Nicomedes Santa Cruz: l'ambivalente reconnaissance d'un intellectuel afro-péruvien. *Les marges créatrices: intellectuel.le.s afro-descendant.e.s et indigènes aux Amériques*, XIX-XXe siècle, IdeAs.

Santa Cruz, V. (2004). *Ritmo, el eterno organizador*. Ediciones Copé, 2004.

Una tradición de familia

La filiación cultural afroperuana en Victoria Santa Cruz

Hélard Fuentes Pastor
Universidad Nacional de San Agustín

Ha tomado cerca de un siglo llegar a la conclusión de que nuestro Perú es un país pluricultural. En las últimas dos décadas lo hemos repetido hasta el hartazgo, tanto en el ámbito educativo como el cultural y político. La palabra se hizo verbo desde que la identidad comenzó a estructurarse en razón del encuentro de dos mundos: el hispano y el andino.

Los estudios publicados sobre aquel proceso de aculturación y/o mestizaje han sido meritorios; no obstante, dichas reflexiones se han realizado a espaldas del «encuentro» o dinámica etnológica entre españoles y otros grupos sociales en territorio patrio (la población afroperuana y amazónica). Por lo tanto, percibimos una tarea pendiente que apunta en múltiples dualidades y no

solo en lo hispano-andino. Una de ellas está vinculada al sentido afroperuano y tiene de principales referentes a Victoria Santa Cruz y su hermano Nicomedes, tal cual sucedió con José María Arguedas o José Carlos Mariátegui para el indigenismo y Miguelina Acosta en la Amazonía, en el s. XX.

Cada autor o personaje es un agente cultural de reivindicación social e identitaria y reúne características guía que se pueden comprender en dos dimensiones: la primera connatural, parte del «ser viviente», y la segunda, adquirida por el entorno o la realidad. Ambas influyen en la identidad personal, cuyos rasgos permiten determinar las habilidades, el carácter, el temperamento, virtudes, etcétera, de un individuo. En consecuencia, nuestro ensayo pretende aproximarse a la filiación cultural afroperuana de la compositora y estudiosa del arte, Victoria Santa Cruz, dado que aquellos atributos guardan relación con su propósito de vida.

La respuesta al sentido de lucha de un personaje, se encuentra en el contexto en que se desenvuelve, pero también en sus orígenes, lo que corresponde a la «filiación» que refiere al vínculo existente entre

generantes, o sea, lo que los hijos heredamos de los padres, los cuales no solo establecen relaciones biológicas, sino conductuales, y son, en parte, recogidas por la genética. Así lo manifiesta Martínez (2013) cuando explica que «ni el lazo biológico, ni su plasmación jurídica, con ser importantes, son suficientes para agotar el vínculo de filiación, en toda su rica complejidad: intervienen en él (...) otros volitivos, afectivos, sociales y culturales (...)» (p. 86). En razón de ello, podemos decir que Victoria Santa Cruz Gamarra provino de una de esas familias preocupadas por la valoración de los aportes africanos a la cultura peruana (Gonzales, 2019, p. 26).

Precisamente, sus padres, Nicomedes Santa Cruz Aparicio (n. 1871 aprox. - m. 10/07/1957) y Victoria Gamarra Ramírez (n. 1884 aprox. - m. 29/04/1959), limeños, fueron los principales inspiradores e impulsadores de la actividad artística de sus hijos, sobre todo en la coreógrafa, y cómo no, el reconocido decimista Nicomedes (n. 1925 - m. 1992). Ambos crecieron en una numerosa familia nuclear junto a Pedro (n. 22/12/1909 - m. 09/07/1960), César (n. 1911 - m. 1996), Fernando (n. 1914 aprox. - m. 03/08/1995), Víctor Octavio (n. 1916 -

m. 2012), Jorge Alberto (n. 1918 - m. 2009), Elena Consuelo (n. 1920 - m. 2014) y Rafael (n. 03/07/1928 - m. 1991).

Victoria Eugenia se desarrolló en un espacio que cultivaba los usos y costumbres de sus antepasados. Ella nació en un momento de afianzamiento de la tradición criolla y afroperuana, un 27 de octubre de 1922 en el barrio de La Victoria (Lima), cuando personajes como Felipe Pinglo Alva reorientaban el sentido musical del país.

Entonces, la sociedad limeña que aún respiraba sus aires señoriales, comenzó a observar el empuje gravitante de un sector de la población que durante muchos siglos coloniales y por varias décadas de la vida republicana fueron considerados «subalternos». Sus principales representantes encontraron en la música, la literatura o la danza, una ventana para la expresión de la memoria personal y de su cotidianidad.

De esta manera, se desprende que vivieron en un entorno bastante hogareño y costumbrista dónde el papá, Nicomedes, agenciaba la economía familiar trabajando de

mecánico (según reza la partida de nacimiento de su hijo Pedro) y ejercía ese noble oficio en la calle Quilca n.° 250.

En ese tiempo, frisaba los 39 años de edad, mientras que su esposa, los 24. Aquel documento, de una parte, revela que la pareja llevaba un año y seis meses de vida conyugal, pero aún no había formalizado; y de otra, que antes procrearon a una niña, Rosalina (n. 1908 - m. 2008), la hermana mayor de todos los Santa Cruz Gamarra.

Don Nicomedes —comenta Gonzales (2019)— introdujo a sus hijos, a la música de Wagner y las obras de Shakespeare; en tanto Victoria, «con voz de contralto, mezclaba décimas y contrapuntos» (Gordillo, 2020, p.148). Las vinculaciones de sus padres, independientemente a sus ocupaciones, permitió que la familia no solo se involucre en las artes, también con la literatura local, tal cual establece Gonzales (2019) al afirmar que los hermanos Santa Cruz Gamarra fueron «parte de una familia de reconocidos artistas e intelectuales» (p. 27), tanto en la línea paterna como materna.

Otro aspecto que permite demostrar dicha condición favorable, se puede anotar en el nacimiento de Pedro —asistido por una partera— que tuvo de testigos al empleado público Ricardo Tirado y al periodista Luis Aurelio Loayza, autor del libro *Piltrafas: cosas de mi tierra* (1910). De igual manera, se afirma que el papá fue amigo del poeta Leonidas Yerovi y del pensador José Carlos Mariátegui (Ref. Luis Rodríguez Pastor).

Hemos dicho que los Santa Cruz Gamarra vivieron inicialmente en la calle Quilca, donde nacieron los hijos mayores, y luego, mudaron su destino a un solar de La Victoria, en la calle Sebastián Barranca n.° 435, donde nacieron Nicomedes, Victoria y los otros hermanos menores, según se desprende de la inscripción del nacimiento de *Rafito*, tal cual solía llamarlo la artista e investigadora peruana.

En aquella casa había un largo pasillo que cruzaba algunas habitaciones y un patio compartido propicio para las jaranas, una típica estampa limeña de las clases populares. Aunque los hijos crecieron en un entorno festivo y de pleno movimiento artístico, no todos desarrollaron con disciplina sus habilidades para la música

o la danza, profesionalizándolas como bien lo hizo Victoria, Nicomedes o César, que era músico. En realidad, algunos fueron empleados públicos o se dedicaron a los oficios de la época. Por ejemplo, Pedro trabajaba de fundidor; Víctor Octavio, en calidad de comerciante; Rafael fue un conocido torero, y Jorge fue inventor.

La familia no siempre vivió en La Victoria. A mediados de la década del cuarenta, sus padres se establecieron en el pueblo de Breña, en la calle Pastaza n.° 651, residiendo en aquella dirección más de un quinquenio de años, pues según reza la partida de matrimonio de Víctor Octavio S. C. G., hacia 1952 continuaban viviendo allí. Poco tiempo después, el papá debió trasladarse temporalmente al jirón San Martín n.° 123, tal cual expresa la defunción de don Nicomedes, donde se indica que el occiso —fallecido en el Hospital Italiano que quedaba entre la alameda Grau (hoy Expresa Grau) y la avenida Santa Teresa (la actual Abancay), a la edad aproximada de 86 años— vivía en dicho lugar. Consideramos que sucedió de forma provisional e

imprevista, ya que su esposa falleció en Pastaza como veremos más adelante.

El papá de Victoria llevaba en sus venas las artes escénicas, quizás por el histrionismo propio de su línea paterna. Bien sostiene Nicomedes (hijo) que su padre fue dramaturgo, lamentando a su vez, la ausencia de referencias a él, en la antología especializada de Luis Alberto Sánchez (Ojeda, 2003, p. 15).

Lo que también nos asombra, pues se trataba de un personaje muy popular, tal cual ha indicado Duque (2013) en un apunte biográfico donde señala que a la edad de nueve años fue enviado a los Estados Unidos, ya que Pedro Santa Cruz y Jacinta Aparicio, sus padres, temían las consecuencias de la guerra con Chile. En ese contexto, el joven migrante desarrolló un talento especial para el teatro y la composición, además de hablar el inglés con mucha fluidez.

La mamá compartía aquel espíritu artístico con su esposo, pues se presume que su padre, José Milagros Gamarra (n. 1865 aprox.) fue pintor indigenista (Feldman, 2006), además de cantor y autor de ocurrentes

zamacuecas (Vela, 2020), lo cual ratifica el sentido de filiación cultural que existe con la nieta. Del mismo modo, Victoria recogió la tradición de la abuela, Benita Ramírez Olivares, conocedora de la zamacueca y la marinera. Cerrando esta parte, a diferencia de su cónyuge, la señora Gamarra falleció cuando domiciliaba en la calle Pastaza n.° 654, apenas unos años después de don Nicomedes, a la edad de 75 aprox., un 29 de abril de 1959.

La influencia paterna y materna hicieron de Victoria Santa Cruz el punto culminante de la expresión íntima, costumbrista y local de cada hito familiar. Los hermanos Santa Cruz extendieron las raíces del tradicionalismo afroperuano cultivado poco menos de un siglo por sus parientes. Esto se debe a la composición del hogar que no solo era nuclear, sino extendida y de origen; y a la cantidad de miembros que, inherentemente, otorga mayor posibilidad de preservación cultural, por ejemplo, los Santa Cruz Aparicio y Gamarra Ramírez fueron tan numerosos como la unión Santa Cruz Gamarra. Así eran los linajes de la época, y el de la artista, de manera especial, fue un auténtico motor de combustión para el desarrollo

cultural de sus integrantes, más aún en la interacción con la dinámica socioafectiva de los solares, quintas o barrios.

En consecuencia, los familiares de Victoria se desarrollaron en espacios populares de Lima con estampas anecdóticas, de grata creatividad y promoción de las actividades manuales y/o artesanales mediante habilidades u oficios como el que desempeñaba el tío Lino, hermano de Nicomedes, en su calidad de albañil. Esto a su vez, colocó a muchos parientes ante una necesidad de reconocimiento y ascenso en la estructura social que comenzó a ser demandante, recordemos que la ciudad de Lima empezó a expandirse y, por lo tanto, a marginar de forma más incisiva. Entonces, la mejor manera de responder a esa realidad fue a través del talento y las habilidades artísticas que se consolidaron en el marco generacional de la artista peruana que, en resumida cuenta, fue «intérprete, compositora, directora, coreógrafa, modista (…) ingresó en 1959 a la compañía Cumanana; radicó en París, estudiando en la Universidad del Teatro de las Naciones. [y] En 1967 regresó al Perú formando Teatro y Danzas Negras del Perú (...)» (Risso, 2021, p. 4), incluso llegó a dedicarse a la docencia

universitaria y ejerció algunas responsabilidades de gestión presidiendo el recordado Conjunto Nacional de Folclore del Instituto Nacional de Cultura (INC).

Consideramos que las múltiples cualidades y/o habilidades de Victoria eran connaturales. Ella nació para ser artista y el entorno familiar afianzó ese talento innato para la interpretación y el teatro, tal cual manifestó el investigador Nelson Manrique: «es fácil rastrear la influencia que ejercieron en su formación sus padres, articulando una herencia que combinó lo mejor de la cultura occidental, por parte de su padre, con el rico legado cultural al que tuvo acceso gracias a la vasta sabiduría de su madre» (Santa Cruz, 2004, p. 12) o Vela (2020) afirmando que «se desarrolló en un entorno familiar no sólo erudito sino también muy afable».

Otro fundamento radica en el testimonio de la misma Victoria Santa Cruz, que declaró lo siguiente: «he tenido una madre que fue extraordinaria con toda la cosa de tierra, de ella aprendí a bailar la marinera (...) y mi padre que se crió en Estados Unidos (...) entonces, no olvides que dentro de nosotros vive un conocimiento importante, pero hay que despertarlo porque estamos

divididos y solamente se despierta con una actitud frente a la vida (...)». Asimismo, «mi padre contaba que nosotros venimos de una familia de Bolivia, de Santa Cruz, que fue un indio boliviano y una negra africana, y de ahí venimos nosotros (...)» (entrevista con Marco Aurelio Denegri en *La función de la palabra*. TV Perú, 2009). Esto demuestra, la influencia cultural de sus padres y otros familiares que fueron sus referentes inmediatos; y de los cuales recoge la preeminencia de las raíces afroperuanas por sobre la vena andina que —como sostiene— también la definió identitariamente. Su carácter es resultado del influjo que recibió. A su vez, ese temperamento recio, enérgico, imponente, que se percibe en sus presentaciones y es su rasgo distintivo, más aún como artista, fue connatural y asume —bajo una suerte de inmanencia— la simiente de sus antepasados.

Santa Cruz fue una mujer de carácter fuerte, expresiva, no en vano Zuloaga (2021) afirma que «no duda en introducir las emociones al momento de presentar sus reclamos, haciendo de los afectos una dimensión relevante para la actitud y el activismo político desde la producción cultural» (p. 311) y la investigadora brasileña

Francisco de Jesús (2020) describe nítidamente los rasgos de su temperamento: «A Victoria tem uma postura imponente, uma voz com timbre forte» (p. 28).

Por otra parte, no tan distante de lo expresado al momento, Pflucker (2022) señala que «nuestra Victoria», tal cual la siente —propia— fue «diaspórica, inter-PRETA-dora, sanadora rítmica, obsidiana antirracista, Victoria». De allí que algunos autores como Nieto (2019), la consideren una germinadora del protofeminismo negro en Latinoamérica, por ejemplo, cuando menciona que «Santa Cruz va rechazando las imposiciones del sistema patriarcal capitalista blanco, ya que rechaza la utilización de productos de belleza que blanqueen y occidentalicen su imagen y belleza afroperuana» (p. 18).

Estas apreciaciones, evidentemente, se desprenden de su filiación cultural, es decir, aquel vínculo fue preponderante en la vida de la artista, pero también en su ascenso, en su periodo de fama, y ahora, en su recuerdo, pues falleció en el 2014. Victoria junto a otras exponentes como la poeta cubana Nancy Morejón, «impusieron desde sus manifestaciones poéticas y artísticas, nuevos miramientos académicos, de expresión oral y literaria de

cómo se tendría que entender la negritud ancestral» (Nieto, 2019, p. 21).

En conclusión, la filiación tiene un carácter orgánico, no responde irrestrictamente al eclecticismo social con aires chauvinistas que, a menudo, ocurre cuando nos centramos en la raíz, tampoco ensalsa el orgullo racial en desmedro de otros fenotipos; sino plantea una especie de heterogeneidad cultural sin renunciar a los rasgos que definen el origen.

Una muestra está en el aprendizaje múltiple que la artista ha adquirido durante su vida, sin mostrar oposición o resistirse al mismo, por ejemplo, tal cual menciona su sobrino Octavio: «(...) hasta donde sé, los únicos estudios profesionales que cursó fueron de alta costura con madame Bertin, los cuales siempre mencionó con satisfacción» (Santa Cruz, 2022, p. 2). No cabe duda que, el realizar cursos de alta costura extendió y diversificó su conocimiento, permitiendo el desarrollo de otras capacidades, verbigracia, el diseño, que complementa la genialidad dada por antonomasia.

Finalmente, Victoria se desarrolló en un contexto histórico fundamental para sus talentos, en una época en que la raíz afroperuana en Perú era «sistemáticamente ocultada, borrada y menospreciada» (Cornavaca, 2022, p. 186); lo cual nos lleva a una cuestión sugestiva, pero práctica en la reflexión que presentamos: ¿qué habría sido de Santa Cruz sin un entorno social tan complicado cómo en el que se desenvolvió, sin una familia nuclear de artistas, sin mentada filiación y sin una actitud flexible ante la dinámica cultural? Quizás hoy no celebraríamos al gran paradigma peruano. Por ese motivo, su genialidad se puede leer desde múltiples perspectivas que bien pueden partir del análisis de su obra (donde hallamos las circunstancias) y de la filiación cultural (con su naturaleza e influencia).

Los hermanos Nicomedes y Victoria conforman una dualidad, pues los dos se formaron en el conjunto Cumanana que, aunque se diluyó a mediados del siglo XX, constituye otro punto de partida para comprender el éxito de ambos personajes en actividades vinculantes y diferentes a la vez, en referencia a la cultura e identidad afroperuana.

Bibliografía

Cornavaca, M. T. (2022). «Me gritaron negra: el cuerpo femenino en el cancionero latinoamerican». En *deSignis*, 36. Semiosis y feminismos. Teorías feministas y del discurso. Cuarta Época. Serie Intersecciones.

De Jesús, R. F. (2020). *A performance negra de Victoria Santa Cruz e suas reverberações na construção de escrevivências e feminismos negros.* Mestra em Performances Culturais na Faculdade de Ciências Sociais. Universidade Federal de Goiás. Goiânia.

Duque, E. (2013). Aportes del pueblo afrodescendiente: la historia oculta de América Latina. Universe, Inc. Bloomington.

Feldman, H. C. (2006). Black Rhythms of Peru: reviving African Musical Heritage in the Black Pacific. Wesleyan University Press. Connecticut. USA.

Gonzales, S. (2019). «"De Cañete a Tombuctú": el Panafricanismo en Victoria Santa Cruz y la Négritude en Nicomedes Santa Cruz». *Revista D'Palenque*, n.° 4. S. e. Lima.

Gordillo, S. (2020). «"Me gritaron Negra": entre la negación y la reivindicación». En *Revista de Derecho FORO*, n.° 33. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7267596.pdf

Martínez, C. (2013). «La filiación, entre biología y derecho». En *Revista Predentia Iuris*, n.° 76. Corte Interamericana de Derechos Humanos.
https://corteidh.or.cr/tablas/r32808.pdf

Nieto, M. (2019). «Protofeminismo negro, orgullo racial y reconfiguración de la mujer afrolatinoaméricana en las voces literarias de Nancy Morejón y Victoria Santa Cruz». Pontificia

Universidad Católica de Valparaíso. Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Chile.

Ojeda, M. (2003). *Ecos de África en Perú*. Monografías. Tamesis. USA.

Pflucker, E. (2022). «A nuestra Victoria». En *Revista Marea*. https://revistamarea.com/2022/10/29/4936/?fbclid=IwAR2JKSESXhEOdEEucogJtmOL-GREW1BqGACrdQ7Rm3SJ2MNNjuidC1uLxg8

Risso, S. (2021). «Literatura afroperuana I: Victoria Santa Cruz». En *Diario Lucero*. Esmeraldas, 25 de junio.

Rohner, F. (2017). *Jarana: origen de la música criolla en Lima*. Municipalidad Metropolitana de Lima. Primera edición. Lima.

Rostworowski, M., Santa Cruz, N. y otros (2000). *Lo africano en la cultura criolla*. Fondo Editorial del Congreso del Perú. Lima.

Santa Cruz, O. (2022). «Victoria Santa Cruz. De la estampa folclórica al teatro negro: una apreciación desde la perspectiva de su sobrino y colaborador Octavio Santa Cruz Urquieta». https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/25632

Santa Cruz, V. (2004). *Ritmo: el eterno organizador*. Ediciones COPÉ. Petróleos de Perú. Lima.

Vela, D. (2020). «La fuerza y carisma: Victoria Santa Cruz». En *Poemas y cantos*. https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/poemas-y-cantos/Paginas/03-ensayos.html?id_poeta=Victoria_Santa_Cruz

Zuluaga, J. C. (2021). «Poética visceral: feminismo negro, afectos y emociones en la obra de Victoria Santa Cruz». En *Hallazgos*, n.° 18.

https://revistas.usantotomas.edu.co/index.php/hallazgos/article/view/5803/6276

Referencias documentales

Defunción de Fernando Santa Cruz Gamarra. (Libro de defunciones n.° 1 de 1995. Foja 134. Partida n.° 0746. Concejo Distrital de San Martín de Porres. Lima). (3 de agosto de 1995).

Defunción de Lino Santa Cruz Aparicio. (Libro de defunciones de hospitales n.° 1 de 1951. Foja 793. Hospital Dos de Mayo. Partida n.° 1585. Concejo Provincial de Lima. Lima). (28 de agosto de 1951).

Defunción de Nicomedes Santa Cruz Aparicio. (Libro de defunciones de hospitales. Hospital Italiano. Partida n.° 1207. Concejo Provincial de Lima. Lima. (18 de julio de 1957).

Matrimonio de Fernando Santa Cruz Gamarra con Rebeca Martínez de la Cruz. (Libro de matrimonios n.° 3 de 1963. Acta n.° 827. Concejo Distrital de Breña. Lima). (28 de septiembre de 1963).

Matrimonio de Víctor Octavio Santa Cruz con Julia Huarcaya Guerrero. (Libro de matrimonios n.° 1 de 1952. Acta n.° 71. Concejo Distrital de Lince. Lima). (15 de marzo de 1952).

Nacimiento de Pedro Santa Cruz Gamarra. (Libro de nacimientos n.° 1 de 1910. Municipalidad de Lima). (22 de diciembre de 1909).

Nacimiento de Rafael Santa Cruz Gamarra (Libro de nacimientos n.° 5 de 1928. Partida n.° 248. Concejo Distrital de La Victoria. Lima). (3 de julio de 1928).

Sobre el ritmo

Victoria Santa Cruz Gamarra: filósofa y pedagoga del ritmo afro-peruano

Dra. Lady Rojas Benavente
Concordia University, Montreal, Canadá

Este sondeo sobre la incursión filosófica y la práctica artística, a partir del espectáculo *La Magia del Ritmo* (Santa Cruz, 2004), realizado en el teatro del Centro Cultural Peruano Japonés de Lima —los días 13 y 14 de agosto de 2004 y emitido por TV Perú— descifrará la interconexión y la transversalidad entre disciplinas del saber y del quehacer placentero de una gestora americanista y pedagoga antirracista que pensó, actuó, sintió y luchó con la mirada puesta en África.

Santa Cruz propone una epistemología comunitaria, inclusiva y ética que tenga en cuenta el conocimiento, los valores y las prácticas de la cultura afroperuana que se han transmitido de generación en generación a través de siglos. Al respecto, el Ministerio de la Mujer y Poblaciones

Vulnerables del gobierno peruano, apuntala solo parte de los méritos civiles, la implicación histórica y el prestigio nacional de Santa Cruz, agente respetada e innovadora de cambios societales. Esta institución condecoró póstumamente a Victoria Santa Cruz Gamarra, el 8 de marzo de 2022, por "su aporte en el desarrollo de la cultura y los derechos del pueblo afroperuano, así como a la eliminación de la discriminación étnico-racial y de género" (Andina, 2022).

Queda que dilucidemos los campos artísticos y lúdicos-recreativos, las reformas educativas que introdujo para conocer el bagaje africano y la trascendencia internacional de una mujer rebelde por su empuje histórico, gracia estética y resiliencia que combatió el *statu quo*.

La creatividad de Victoria Santa Cruz se apoya en su archivo personal-familiar. Doy un sentido amplio al concepto tradicional del archivo que considera solamente la escritura de documentos de instituciones que necesitan un espacio y un(a) archivero(a) que los guarde en orden.

El archivo de la familia artística de Santa Cruz contiene escritos literarios que los descendientes han puesto al servicio de investigadores en forma numérica. Creo que el arte musical, la performance teatral, las prácticas de los bailes y los testimonios orales de lengua, tradiciones y costumbres, son patrimonio histórico de sus antepasados que también deben ser considerados e incorporados como ejes estructurantes del archivo histórico de la familia Santa Cruz. La necesidad de que se investigue, restaure y proteja esa fuente cultural, de manera estatal o privada, es esencial para que reconozcamos las raíces afroperuanas[1].

Este ensayo se centra en un concierto que abarca una mínima porción de la extensa labor de campo que Victoria Santa Cruz realizó en las tablas, con los conjuntos de teatro y danza, en tanto autora de libretos y

[1] Dos ensayos muestran dicho interés. De Ricardo Aguilar Saavedra. (Marzo, 2021). "De Bastidas y Campuzano a Santa Cruz y Moyano: Mujeres afrodescendientes en la historia peruana hacia el bicentenario". *Revista Rumbo al Bicentenario.* 12-21. De John Thomas III y Eshe Lewis. (2020). "'Me gritaron negra' Surgimiento y desarrollo del Movimiento de Mujeres Afrodescendientes en el Perú". *Investigaciones Sociales.* 44. 181-199.

canciones, actriz y/o directora. Empezó con Cumanana (1957) que la hizo recorrer el Perú, en donde vislumbró la riqueza de las culturas vigentes, y la sellará con el organismo Salud-Equilibrio-Ritmo (Santa Cruz, 2000)[2].

[2] Es imperativo que se estudie a fondo esta obra precursora que centra su perspectiva afroperuana en la invención de un nuevo sistema de salud —problema acentuado en el mundo pandémico del 2022 que es obsoleto por su ineficacia e ineficiencia ante la enfermedad de la COVID— que priorice los ejes naturales por medio de los cuales podremos alcanzar el equilibrio humano aceptando nuestro ritmo musical interior.

Se consignan los siguientes datos biográficos. En 1959 crea las obras, *Callejón en un solo caño* y *Malató.* Su destacada performance en los escenarios de Lima le valió una beca del gobierno francés en 1960, que le facilitó su ingreso en l'Université du Théâtre des Nations de Paris y en l'École Supérieur des Études Chorégraphiques, en 1961. Se graduó de coreógrafa y se distinguió en la confección del vestuario de personajes de obras de autores clásicos españoles, como Federico García Lorca y Ramón del Valle Inclán. A su retorno en diciembre de 1966 a Perú, tomó una gran iniciativa, preparó su equipo y fundó la compañía *Teatro y Danzas Negras del Perú* (1968). Su ingreso a la televisión le dio mayor proyección popular en todos los rincones de la nación. Se dedicó a difundir y promovió el patrimonio afroperuano por donde pasó. Señalo la condecoración que recibió en México en ocasión de la participación de su compañía en los Juegos Olímpicos, ese mismo año. Su viaje a través de ciudades de los Estados Unidos le ganó la estima del gobierno peruano de Velasco Alvarado que la nombró, por sus cualidades, directora del Centro de Arte Folclórico en mayo de 1969. En 1970 apareció su long play, *Con Victoria Santa Cruz* (IEMPSA) y colaboró con su hermano Nicomedes en la dirección artística del Primer Festival de Arte Negro en Cañete. Continuó su actuación en el cargo de directora del Conjunto Nacional de Folclore del Instituto Nacional de Cultura de 1973 a 1982.

Hizo giras en las Américas y Europa, se ganó los aplausos y la estima de los espectadores. Sin embargo, pese a su trayectoria nacional y proyección internacional, el gobierno de los ochenta le truncó el plan de continuar las artes colectivas en su patria. El catedrático Octavio Santa Cruz cuenta por qué su tía tuvo que salir del Perú: "una burocracia que le impidió trabajar. Fue la época en que Patricio Ricketts Rey de Castro, ministro de Educación, dijo "*el Estado no canta ni baila*", cuando se le preguntó por qué se le había cortado los fondos a la Sinfónica, al conjunto de folclore, al ballet, a todos. No había dinero entonces, estábamos en los 80. Fue en ese momento en que ella decidió que no podía seguir más" (Planas, 2021)[3].

La crisis económica, política y cultural del periodo empujó a profesionales a partir buscando en el extranjero, otros horizontes de supervivencia. Cuando el Estado, que guía el sistema educativo, cree que la cultura es un costo inútil y no una inversión a largo plazo, así como, una proyección de florecimiento dentro y fuera de las

[3] El artículo de Enrique Planas se basa en la entrevista al profesor de la Universidad Mayor de San Marcos y guitarrista, Octavio Santa Cruz.

fronteras nacionales, crea la fuga de cerebros y frena el potencial intelectual, profesional, científico y artístico de toda la nación. El ministro condensó burlándose, la posición claramente anticultural del Estado, al que le interesa la prioridad económica y no el bien vivir espiritual, científico y creativo del pueblo.

Desde 1982 hasta 1999, la lideresa cultural y pedagoga incursionó en el cuerpo docente de la Universidad Carnegie Mellon en Pensilvania, de los Estados Unidos, donde desplegó su visión crítica-musical con brío y la practicó con el estudiantado. A su retorno al Perú, fundó en Lima la institución Salud-Equilibrio-Ritmo y compartió sus objetivos con filósofos, artistas, intelectuales y profesores.

En ese momento entablé amistad e intercambio fructífero con la visionaria Victoria Santa Cruz[4]. Apoyó su quehacer en la pesquisa académica y cimentó directivas de una concepción renovadora para que el ser humano

[4] Agradezco al compositor Octavio Santa Cruz y la poeta Catalina Bustamante que me pusieron en contacto con Victoria. Me enviaron los enlaces de textos numéricos para complementar esta investigación.

integre los saberes identitarios de las alteridades étnicas en la construcción de su bienestar holístico. Creía que la salud física, mental, afectiva y espiritual dependen del balance entre la potencia musical interior y la capacidad de compartirla en el grupo, ya sea familiar, vecinal, educativo, social, teatral, literario u otro. Con esa meta, puntualizaré sus estrategias en cada obra del concierto.

La crítica académica necesita complementar la figura inventora y revolucionaria de esta eminente profesional, resaltando y profundizando en sus investigaciones estéticas, su misión tanto filosófica como pedagógica y su responsabilidad moral ante las condiciones socioculturales deplorables de gran parte de la población y de las mujeres.

La pensadora, se basó en su acervo artístico familiar, en el colectivo africano y desentrañó los frenos que impiden, aún en la era republicana, la justa inserción de gentes consideradas "inferiores" en la comunidad nacional. Los españoles en el período colonial, las redujeron a la esclavitud. Santa Cruz comprendió el poder de la colonialidad occidental y sus secuelas que traban el avance de un país. El patrimonio africano llegó al suelo

americano y ejerció sus tradiciones plurales, musicales y culturales, en plena conquista imperial. El empuje vital artístico, conceptual, educativo y el servicio reparador de Santa Cruz, exige la revisión del estatuto identitario de parte de la población peruana. Tiene también el objetivo de que los afrodescendientes superen los traumas históricos y la injusticia socioeconómica causados por el esclavismo y la mentalidad racista imperante. En ese sentido, las artes conservan su impulso capital y restaurador de la dignidad afroperuana.

¿De qué modo Santa Cruz contribuyó, en los siglos XX y XXI, a enseñar un saber musical y ejercer las artes ancestrales de su familia y del tejido étnico que componen las sociedades mixtas y mestizas? *La Magia del Ritmo*[5] (2004), resume su proyecto de apertura, intriga y cuestionamiento de una niña que se hace mujer, joven artista y educadora adulta. Examino las etapas del crecimiento y superación de sí, es un sujeto que adquiere conciencia de su valer, coraje y decencia frente al racismo

[5] Es importante señalar que el primer espectáculo fue producido por De Arte Producciones S. A. C. (Claudia Chumbe Rojas, Mabela Martínez y Hugo Shinki). Consultado ea Archivo el 1 de octubre de 2022. https://www.familiasantacruzgamarra.org/los-guiones.

y los privilegios del clasismo de gran parte de la población peruana. Con ese propósito crítico, recorro por su historia estético-vital, su performance y actuación en las tribunas públicas a nivel nacional e internacional, así como, su obra escrita.

Su llamado a la acción combativa, desde que se abren las cortinas del espectáculo hasta que se cierran, en una duración de cerca de una hora y media, impulsa un despliegue del potencial en varios campos del conocimiento. Adopta una metodología plural que abarca la reflexión en la enseñanza, el canto, la danza y la teatralidad con su complejo entramado de personajes: autora, bailarines, cantantes, músicos, vestuario, coreografía y luminosidad.

Victoria Santa Cruz explora las rutas que deberían conducirnos a aceptar los valores y las creencias de una comunidad afroperuana menospreciada que sufrió la desigualdad en todos los campos de la existencia. La artista expone su concepción musical y "las bases del ritmo", a través del sonido interior del cuerpo de cada ser. La acompañan otros sujetos que tocan instrumentos musicales. Dicha realidad que forma parte del patrimonio

africano, la empujan a "luchar por la raza" de África, un continente físico distante, pero cuán cerca de su ser y del grupo peruano al que gobernantes e individuos discriminan. No obstante, la crisis cultural del racismo en el orbe, el impulso primario de hermandad comunitaria que pulsan los cajones, la llevan a abrazar la "familia humana a la que pertenecemos" todos los seres vivos.

La investigadora Santa Cruz aplica la mayéutica socrática y promueve crecimiento —cultivo—, aceptación, transformación y evolución. "Conócete a ti mismo" y escucha tu ritmo interior —diría la autora—, son su punto de apoyo moral para, en un segundo movimiento, moverse y buscar al otro. Después de exponer su base existencial, reclama no rumiar la desesperación. Su pedido "dejar de pensar… levantar la cabeza" y pasar a la acción permiten encontrar cierta felicidad.

De manera paralela, el espectáculo musical del baile se asienta en el ritmo negro que libera a sus miembros de toda sujeción sociocultural, racista y política. Un componente corporal y sensorial se une a su propuesta, "los instrumentos de percusión, como los de cuerda y

viento al igual que el canto, la danza, la artesanía, considerados medios creados desde la antigüedad con los que los usuarios reencontraron la química de la conexión con su mundo interior". Además, los conceptos "Vida es transformación, renovación… para recuperar el punto de partida… No hay revolución sin evolución", nos recuerdan el eje fundamental de la escritora María Jesús Alvarado Rivera, que a principios del siglo XX registró su pedido cívico, político, feminista y legal para que el Estado reconociera los derechos igualitarios de las mujeres basándose en la pedagogía popular[6].

Ese proceso permanente para que alcancemos la concientización y la metamorfosis de nosotros mismos, prepara la interacción positiva con el otro. Santa Cruz acompaña su tesis y praxis con los sonidos del cajón afroperuano de un primer grupo de cinco jóvenes. Ellos se unen a través de la música y expresan su habilidad artística despertando los compases de una cultura milenaria que atrae por su vitalidad y profunda sensibilidad estética.

[6] Véase mi ensayo de su obra, *El Feminismo. Educación Femenina. Le Féminisme. L'Éducation féminine. Feminism. Feminine Education.*

La próxima sección del espectáculo, titulada "Clase de música en un pueblo joven"[7] puntualiza el racismo y el sentimiento de rechazo. La clase maestra indica cómo Santa Cruz moderniza la pedagogía al conceder un papel clave a los educandos cuando descubren ciertas verdades y rectifican prejuicios, atavismos coloniales y estereotipos raciales.

Once estudiantes de una sala de clases acusan de racista al profesor de música y artes. Mientras se establece el diálogo, los espectadores se dan cuenta del error de los educandos, debido a su ignorancia.

El enseñante se arma de paciencia y cultiva con explicaciones claras, las simientes del arte musical clásico. El pentagrama y sus figuras engendran sus propios tiempos. Mueve a risa la reacción epidérmica de los jóvenes que quieren corregir al maestro cuando explica

[7] Se presentó por primera vez en 1980 por el Instituto Nacional de Folklore en el teatro La Cabaña. Sigo la edición revisada y comentada, hecha por OSCU sobre la base de cuatro copias dactilografiadas y que tenían indicaciones incorporadas a máquina. La copia más acabada parece ser la que lleva la fecha del 16 abril 1984 y las iniciales C.S.C.G. (entiéndase que la copia fue dactilografiada por don César siempre presto en apoyar a su hermana en esta y en otras tareas)". Consultado el archivo el 1 de octubre de 2022. https://www.familiasantacruzgamarra.org/los-guiones

que "la figura de una blanca vale por dos negras". El deslice del lenguaje del arte musical a la cotidiana realidad hace que ellos confundan la palabra por su color y que esta fuera de su contexto, pierda validez.

En la acción dramática y conflictiva entre un profesor y sus educandos, se expone el problema, el enfrentamiento, el diálogo y la solución. Una joven se sube al escritorio y canta que el profesor miente y se equivoca, incitando a sus compañeros a que protesten. Sin embargo, el profesor retoma la materia y en el pizarrón demuestra los elementos primarios de la música.

Los estudiantes se dan cuenta de una verdad artística, se corrigen y nueve de ellos ponen en práctica, desde las sensaciones corporales su amplia comprensión, indicando que, del error y la intolerancia, un ser humano puede ascender al saber y la verdad. Los aplican con el movimiento, la verbalización del acierto y la música sensual entre los cuerpos que se unen.

La destreza y el trabajo plural entre los actores de la enseñanza y el aprendizaje logran que el profesor valide otro elemento intrínseco musical: la escucha interior de

sus propios ritmos compartidos y armonizados. Los educandos se vuelven cómplices y participantes activos de los componentes de las artes teatrales, musicales y pedagógicas, poniendo en marcha los tiempos de cada figura con gestos, meneos y sonoridades que marcan el compás.

Finalmente, el profesor aprueba la pericia de sus educandos e incluye todos ello en el aprendizaje su experiencia colectiva. Añade que, en el pentagrama, la redonda contiene cuatro tiempos, y es la "unidad que nos alimenta y que nos alberga" e integra las otras figuras: la blanca, la negra, la corchea, la fusa y la semifusa.

Un aspecto iluminador llega cuando a través del debate se revela un deseo que puede hacerse realidad y lo comparte entre el grupo, exclamando, "¡Que viva la unidad!". El profesor hizo prueba de humildad, con calma confrontó las falacias e hizo caso omiso de la burla estudiantil. Su método pedagógico y cultural que incluye la escucha atenta del vivir cotidiano y comunitario, contrasta con el método tradicional y teórico, que solo tiene en cuenta la calificación del maestro que imparte un saber y una epistemología que han excluido en el Perú, las

prácticas ancestrales de las masas autóctonas, africanas y asiáticas. El mensaje de unión entre los peruanos se hará extensivo en varios trabajos poéticos que reúne el video.

En la siguiente parte del espectáculo aparece el trío que conforma la actriz con dos "divas" conocidas internacionalmente: Eva Ayllón y Bartola. El conjunto de seis músicos permite a Victoria Santa Cruz interpretar una de sus composiciones.

En forma de zamba-landó pasa al siguiente mensaje: "Pa gozar con el ritmo del landó, negro tiene que ser, libre como un zamarrón… Pa saborear esta vida, tiene que saber sentir…". La asociación del ritmo espiritual con la libertad, que evoca la insubordinación histórica de los esclavos que se expusieron a la muerte y huyeron de sus amos, da paso a que se reconozca el derecho de sentir los movimientos del cuerpo.

Esta perspectiva holística del ser humano que se hace a sí mismo, pujando de energía interior y convirtiéndola en fuerza positiva, da como resultado que puede "saborear esta vida". Se trata de desatar las amarras y dejar

fluir el manantial inconmensurable de gozo libertario que los afrodescendientes sienten con la música.

La postura de Santa Cruz sobre el folklore contribuye a desmontar afirmaciones subjetivas con su carga peyorativa acerca de una cultura popular "inferior". El pensamiento jerárquico se ha asimilado a través del tiempo, sin que la modernización liberal hegemónica ni la jurisdicción legal hayan enrayado el racismo, la marginación ni a construir nuevas bases de incorporación de dichos grupos diversos. Distingue las metas de cada disciplina a través de los instrumentos artísticos que eligen.

En ese sentido, el folklore acumula las experiencias vividas y la conexión íntima con lo terrenal y sensorial que vienen enraizadas en la cultura africana. Una de las tareas pedagógicas consiste en reconocer ese cúmulo de saberes "que anda dormido, pero hay que despertarlo". La conclusión filosófica es que el conocimiento académico puramente teórico y abstracto no comprende al ser ni el trascurrir de lo disímil porque este es un desafío a la forma racional-vertical y al occidentalismo homogéneo de la mentada civilización.

El saber "superior" del sistema civilizatorio expulsa los sentimientos y las destrezas de grupos visibles, pero invisibilizados porque no son blancos que, a través de la historia, han sobrevivido con su legado cultural, a los abusos y secuelas del colonialismo imperial y del poder de la colonialidad, su aparato ideológico, sin encontrar reparación.

La catedrática Santa Cruz subraya valores inclusivos que se requieren en el quehacer interactivo pedagógico pluralista y en el relato de la alteridad. Tanto los educadores como los educandos, que vienen de orígenes diversos, dan y reciben, enseñan y aprenden, escuchan y hablan, estimulando la empatía necesaria para intercomunicar e ir hacia el otro. Cada ser en el aprendizaje recíproco despierta la luz interior y evoluciona individual y colectivamente definiendo su proceso cognoscitivo. En la acción, acepta a los demás con su propio saber, puede y debe rechazar los prejuicios.

La catedrática da al espectador una lección que implica la afirmación de principios vitales y musicales de un folklore rico, visual y sensorial. Será un camino fundamental para que el grupo afroperuano supere los

traumas históricos del esclavismo y del racismo sistémicos en el Perú. Surge la esperanza de que el sujeto afroperuano se reconstruya conjugando su saber y sentir tradicionales con experiencias artísticas liberadoras y musicales que marcan un salto cualitativo en su posicionamiento nacional.

La parte siguiente llamada "Cantos y danzas de competencia" afirma que su mensaje es "estimularse mutuamente" y despertar la conciencia, sin que el ego de alguien se imponga por encima de los demás. La canción teatralizada de "Ya ve ta cansao" utiliza un lenguaje coloquial, retrocede en el tiempo y la mujer esclava que canta sentada, busca independencia, y subraya la tensión de su pueblo que la pasa "pensando".

La rumiación mental se carga con las ideas de pesar y aflicción de miembros de la comunidad negra que no vislumbran ningún ápice de cambio ni reparación histórica al trauma de la esclavitud. Una decena de actores y cantantes, que sostienen el machete con el que trabajan, rodean a la mujer e interpretan la idea de que "pasarse la vida pensando" los reduce a ser pasivos e inertes frente a su condición. De ahí que la escucha activa y la

comprensión los inciten a cambiar de actitud y que actúen para "levantar la cabeza" y "continuar… no hay que desmayar", "lucha y vencerás".

Cuando la mujer se para y toma el machete, demuestra en el gesto de cortar, fuerza y decisión voluntaria; proyecta la imagen de un sujeto de pie empoderado y en pleno control de su ser. Sus brazos se activan y cultivan la tierra, ya no para la plantación, sino para sí misma y su familia. Del plano literal del cultivo se pasa al plano simbólico, metafórico y filosófico de lo que significa ascender a la conciencia del saber de sí y del grupo.

Escuchamos a continuación el vals titulado "Promesas" que interpreta Eva Ayllón. Es clave rescatar la interacción y apoyo entre los miembros de la familia Santa Cruz Gamarra. Por ejemplo, la composición y letra del vals pertenecen a César, uno de los hermanos poetas de Victoria. La combinación de la música de raigambre africana con la criolla, simboliza el crisol dentro de su clan de artistas, de varias corrientes culturales que se tocan y aceptan, al mismo tiempo que conservan su propio estilo.

El romanticismo de "Promesas" se manifiesta cuando una mujer espera el amor del hombre. Un verso dice "bendigo la pasión que me esclaviza", y el cuarteto concluye con otro verso: "una luz significa nueva vida", poniendo el sentimiento "sagrado… sublime" en el centro de la preocupación de la enamorada.

Victoria, la estudiosa del folklore africano, expone luego el origen del nombre de "Alcatraz" con su pieza "A mover la cola". "Alcatraz quiere decir cucurucho de papel" y se coloca en la parte trasera de la pareja que interpreta el baile para "no dejarse quemar". "Hay una serie de movimientos, unos muy graciosos y otros bastante obscenos. El alcatraz es una orgía"[8]. Mientras la compositora canta e incita que se muevan cinco parejas de danzantes, estos demuestran el ritmo del baile, el placer de los cuerpos y el juego de luminosidad con las velas, pues cada participante intenta prender el papel de

[8] Consulté el video y la entrevista "Victoria Santa Cruz explica sobre el Alcatraz," subido por Carlos López Schmidt que dice, "Victoria Santa Cruz nos explica de dónde proviene el término 'alcatraz'". Video del programa Mediodía Criollo de Canal 7, año 1996. Conductora Ellen y entrevistador Raúl Serrano. https://www.youtube.com/watch?v=J0mvrGy-gtA&list=RDJurdNIJjx8Y&index=2

su pareja. El cambio de colores de las velas, que pasan del blanco al amarillo y después al rojo, metaforiza el ardor de la pasión corporal y el fuego que se expande del ritmo de un ser que comparte con el otro.

Luego, combina el baile "El alcatraz" con otro vals de su hermano César, "Vuelve en ti", que interpreta Bartola. El canto melancólico del hombre se proyecta a la mujer que sufre y el deseo de que encuentre "alivio a tu mal" y calme el llanto de la "amiga altiva". El sujeto lírico la alienta para que ella supere su postración. Le explica que la fortaleza disminuirá "tu nerviosidad" y que "hay heridas que pasan un tiempo, cicatrizan, se logran curar". Añade "a luchar que es el don del fuerte, nunca el débil consiguió triunfar".

La amistad entre dos seres puede ser un bálsamo para que una persona se reponga de la pena y la remedie. Se centra esta breve pieza en la depresión psicológica de una persona y en la urgencia de que salga de la enfermedad. El título apropiado y el llamado de pasar a la acción de la canción configuran puntos en la recuperación y la sanación, aunque falta que un(a) profesional intervenga

adecuadamente y oriente a la mujer desesperada para que encuentre equilibrio en su salud.

Para entender el segmento poético teatralizado "Me gritaron negra", copiaré ideas y afirmaciones de la introducción porque la autora Victoria Santa Cruz Gamarra disemina su concepción decolonial y enfrenta el racismo occidental que una niña blanca interioriza en su comportamiento.

El cuadro artístico del elenco compuesto por la recitadora, cinco hombres y tres mujeres, funciona visual, sensorial y nos prepara mentalmente. Captamos la carga histórica tormentosa de un sistema imperial abusivo, en el Perú y las Américas mestizas, que se abatió imponiendo el esclavismo al pueblo afro excluido y segregado.

La poeta sintetiza de la siguiente manera: "El mensaje de este cuadro rítmico no es racista, simboliza el grito de aquel hombre o pueblo que despierta a fuerza de ser arrinconado y se enfrenta a quienes pretenden cerrarle el paso, avanzando sin odio, sin rencor, pero sí dispuesto a ocupar el lugar que le corresponde como ser humano".

Estoy convencida de que esta pieza constituye un cimiento esencial del testamento político-social y cultural-artístico decolonial de Santa Cruz, que exige se acepte una simple verdad: las etnias afro y mestiza sufren racismo. ¿De qué forma se puede superar ese flagelo colonialista?

La artista que experimentó de infante el desprecio de una compañera sugiere que las instancias gubernamentales implementen las condiciones para que cada uno(a) viva su ser diferente en paz y dialoguen en armonía ya reconciliados al interior de los grupos humanos; en lugar de atizar la venganza y la revancha de las "víctimas" contra el pasado de oprobios coloniales que hundieron al Perú.

La autora contestataria del neocolonialismo cultiva la reconstrucción cultural, a través de su magisterio artístico y ético y la epistemología de la alteridad, que nos orientan a adoptar la corriente de la concordia humanizadora y fraterna por encima de nuestras diferencias.

La fuerza del poema "Me gritaron negra" impactó en los espectadores que acudieron al teatro[9] y en los que apreciamos el texto, antes de visualizar la pieza artística como parte central del video por su poder crítico del racismo sistémico.

A partir de la lectura discursiva y crítica, elaboré trabajos que presenté en conferencias en Lima (2003), Arequipa (2003), Montreal (2004) y Venezuela (2006). Insisto en un ensayo que aborda la poética del antirracismo de Santa Cruz que, por su fineza espiritual y ética constructiva de una pedagoga singular y cultora de las artes afroperuanas, se sirvió de la cátedra escénica universitaria y popular, y concientizó a lectores y espectadores sobre los efectos devastadores del racismo.

"Un poema de resistencia de Victoria Santa Cruz Gamarra, etnicidad en los 50 en el Perú" apareció en el

[9] Se puede acceder a los comentarios que numerosas personas hicieron luego del espectáculo en el video, apreciando el valer y la trascendencia de Victoria Santa Cruz, tanto en la cultura peruana como en la extranjera.
https://www.youtube.com/watch?v=6lkdl1nUrWU.
En la bibliografía también encontrará la relación de mis ensayos.

libro colectivo "*Escribir" la identidad: Creación cultural y negritud en el Perú* (2008).

La poeta difundió una experiencia infantil que la hizo retomar los tejidos sociales, étnicos y culturales de Perú. Reconoció el estatuto disminuido de su pueblo y constató cómo los prejuicios perviven en la psiquis de la gente porque la mentalidad logo-centrista europea y el *statu quo* sociocultural que oficializa privilegios y discrimina a seres por el color de la piel, continúan en las instituciones gubernamentales y en las poblaciones. La anima la urgente necesidad de entender cómo se destruyó históricamente el eslabón humano entre los diferentes grupos étnicos durante el sistema colonial y desde entonces hasta el presente. Sin embargo, induce que, si partimos de la memoria tormentosa del pasado, podremos colaborar a mejorar el hoy. La conciencia de las disparidades y su profesión educativa le infunden a la poeta, la energía auténtica para que el pueblo recupere la conciencia de su fortaleza con una estética tradicional vigente en todos los campos del quehacer y renovados por las nuevas generaciones. Con esa meta proyectiva, el sujeto poético opta e insufla peticiones e inicia el proceso

de reconciliación y de interacción igualitaria entre los peruanos. Es una vía holística para que aprendamos a vivir bien y con placer en la comunidad, aceptando a todos sus integrantes. En esa óptica de apertura, la música y el placer artístico tienen un rol primordial porque, de un lado, catalizan las cóleras y frustraciones hacia una historia injusta y, del otro lado, cultivan un equilibrio entre el cuerpo y el espíritu, entre sí mismo y los demás.

Apreciamos luego la acción grupal de "Las lavanderas, sketch costumbrista" (1967)[10], que enfatiza en la situación doméstica de las afrodescendientes después que lograron liberarse del esclavismo. Dos mujeres, que laboran en un espacio social restringido y pobre, donde sobreviven y ganan el sustento familiar, usan un lenguaje picaresco que

[10] En la red de la familia Santa Cruz, se informa el contexto histórico en el que se presenta por primera vez este "juguete cómico… estrenado en el Teatro Segura (Lima), el 3 de octubre de 1967" con actrices que inician su carrera: Teresa Palomino y Lucila Campos. Quedan fotos y recortes periodísticos y "el documento sonoro que fue grabado posteriormente en el Long play: Con Victoria Santa Cruz de 1971 (LP de sello IEMPSA). Vicky Izquierdo grabó el rol de Misia Brígida; Victoria, el rol de Misia Rosa; y Abelardo Vásquez en el rol del vecino". Las citas que utilizo provienen del texto "Las lavanderas" que se encuentra en el portal:
https://www.familiasantacruzgamarra.org/los-guiones

gira alrededor de pleitos laborales[11]. En el video, captamos y escuchamos, al inicio, un quejido oral del cansancio de tres trabajadoras que llegan al patio del callejón de una quinta, llevando en la cabeza las canastas de ropa sucia. Los instrumentos del cajón reproducen los sonidos de cómo tres lavanderas frotan con las escobillas, insistentemente la indumentaria en las bateas de madera y luego de que está escurrida, otras tres la cuelgan en los cordeles para que se seque.

A partir del lamento fuerte de una mujer que se queja "ya no doy más", aparece una joven entusiasta que discursea y alienta a todas para que no se enfermen con un trabajo exigente, paren por un rato y adopten una acción placentera. El libreto indica que se hace con el "acompañamiento: guitarra en tiempo de panalivio (similar a la habanera)" (p. 1).

Nos interpela la percepción de los géneros desiguales cuando vemos a un hombre sentado. Es un vecino que lee el periódico tranquilamente y a otros dos compinches

[11] Creemos que el antecedente literario y musical viene de "Lindos recuerdos de antaño", texto de Victoria y composición musical del hermano menor, Nicomedes, reconocido decimista.

que contemplan, mientras las mujeres cumplen con esfuerzo su tarea para conseguir el pan que alimentará a todos. La autora subraya el machismo de la época y la dinámica del quehacer y la solidaridad de las mujeres. En este sentido, la joven les aconseja que descansen un poco, meneen la cintura y las caderas. Les confirma que, aunque así no "matan el cansancio", el ritmo corporal les trae alivio y "se transforma en vida".

La joven enseña con pasos y gestos corporales cómo hacer; sus tres compañeras aprenden y danzan con los sonidos de la música alegre. Son acompañadas por el cajón y la guitarra. Después del baile, una de ellas expresa el júbilo a sus vecinas con afirmaciones coloquiales: "me siento cañón" y "estoy como cohete". Los efectos positivos hacen que quedan satisfechas y que repitan el meneo al día siguiente.

La compositora Santa Cruz muestra el estado de fatiga constante de las trabajadoras y presenta una opción grupal que les crea sosiego, ejercitando sus propios bailes tradicionales. De modo interactivo, la teatrista rectifica el sketch tradicional e innova la acción copartícipe de las protagonistas del lavado. El baile y el ritmo corporales

benefician y disminuyen la tensión del obrar permanente, las lavanderas recuperan el goce de su cuerpo y equilibran su estado biológico con el agrado del espíritu. Este atributo del efecto restaurador del ritmo afro-peruano se impregna en cada actuación artística de los grupos de Santa Cruz.

En otra escena del juguete cómico, se reproduce el pleito entre Misia Brígida, mujer muy terca y un vecino, por la propiedad de la cuerda y el uso de la misma. El vecino le advierte que Misia Rosa compró el nuevo cordel y prefiere que "¡no lo toque!" y evite un conflicto. El rol del coro señala la problemática y también ofrece soluciones:

> (Coro)
> En este callejón ya no se puede estar
> v. En este callejón ya no se puede vivir (p. 2)

Misia Rosa y Misia Brígida discuten acaloradamente, se insultan y se pegan. Rosa la acusa de haber usurpado su cordel sin su permiso. El coro interrumpe con un llamado a la razón:

Que pleito se ha formao' dejen de discutir.
No se disputen más
Que el guardia va a venir (p. 3)

El enfrentamiento verbal y físico termina cuando una reconoce su error y pide perdón. Después de que las protagonistas hacen las pases, el discurso apelativo y chistoso deja sentadas las bases del entendimiento de cada participante:

(Coro)
Vecinita, no se enfade
R. Se convencen quién soy yo
(Coro)
La reina del callejón
B. Y la reina del trompón
(Coro)
Así es (p. 4)

Así se reconcilian las dos lavanderas, en medio de la algarabía general de vecinas y vecinos.

En la sección siguiente se presenta "El festejo" (cuerpo de baile) con la coreografía de Santa Cruz. Cinco parejas bailan ágilmente al son de la música. Notamos un júbilo contagioso en el poder de cada bailarín que goza moviéndose y concertando sus pasos en relación del otro

y del conjunto. Posteriormente, continúa con otro festejo, "El negrito cachimbeao" del autor Octavio Santa Cruz Urquieta, quien explica la historia, canta y toca la guitarra. El patrón de su hacienda encuentra a un trabajador que, en lugar de laborar, "se echa a dormir". La letra subraya la condición miserable del negrito que no satisface sus necesidades primarias. El amo se compadece, repara su falta y remedia la situación. Sin embargo, cuando desaparecen la estructura económica del esclavismo y el terrateniente que sustentaban la explotación agrícola, el negrito que come, bebe, tiene mujer y trabajo, repite el hábito y descansa. El cantautor y el coro le aconsejan que se responsabilice del puesto, aunque nadie lo vigile.

En la pieza "París me llama", la autora señala una diferencia entre España y Francia. La cantante fumadora rememora el hechizo vital que le dio felicidad cuando se instaló en la capital de la luz, cuna cultural para los americanos. Ella anhela regresar a lugares donde paseó libremente, ensalzaban su belleza y transcurrió su estancia. Súbitamente aparece en la escena un hombre que le quita el cigarro, la trata de renegada y la invita a que baile el festejo del patrimonio peruano. Eso implica que

deje de lado sus recuerdos de gozo y las ganas de partir a Europa. Unos danzarines, al pedido del señor, bailan y cantan. La viajera que se tapa las orejas y añora la lengua francesa, escucha de nuevo el cajón, recupera el ritmo afroperuano y se entusiasma con "canciones y bailes de tu linda tierra". La pareja se une contenta y baila. El cosmos francés evocado invita a meditar sobre lo que aprendió de la identidad y la alteridad con su cúmulo de riquezas culturales cada una, así como, el riesgo de aculturación para los que forman parte de la diáspora latinoamericana.

El próximo episodio reúne "en su casa" al equipo de artistas que sentados discuten algunos puntos de su actuación. Los músicos, las cantantes y los bailarines rodean a la maestra que intercambia sus ideas para que resulte bien la presentación grupal. Victoria y Bartola se ponen de pie, mientras los guitarristas y los cajoneros interpretan "Obsesión", la danza compuesta por ella con la letra de Nicomedes. El abandono del amante "el ingrato de ayer", dejó sus huellas en la madre monoparental de un hijo y lo quiere encontrar de nuevo. Sigue un baile de marinera de una pareja y la resbalosa que

compuso Nicomedes. La pintura de "la mujer que no piensa, que sepa cumplir con su deber, que sepa reír, que no me engañe. Quiero una mujer que no regañe, que sepa lavar y coser", recoge la misoginia de los mitos sexistas sobre el femenino ideal que tenían los hombres en todas las capas sociales.

Cierra el espectáculo con "¡Basta ya!", cuyo texto expresa resiliencia colectiva y crítica, además de llevar la música compuesta de Victoria Santa Cruz en forma de jazz. Los versos expresan el pensar y el sentir de la artista que parte de su pasión vital y deseos más sinceros para que la nación peruana acoja a cada grupo étnico que lo compone históricamente y todos avancen unidos. La actuación de la líder cultural, Victoria, se refuerza con el coro y baile de once jóvenes que la apoyan. "Es tiempo y es hora de afrontar la vida con amor… Basta de destrozarnos", "Hermano andino, hermano amarillo, hermano negro, hermano blanco". Su justo reclamo: "¡Basta ya de dividir, de destruir… de torturar! Es preciso unirse… Hay que despertar. Ya llegó el momento", sintetiza su filosofía del don de sí de cada ser en función del bienvivir de todas las comunidades. Este consiste en

que todos resistamos el viejo sistema de colonialidad que domina con oposiciones, divergencias, injusticias y segregaciones, y favorece el poder del odio, el racismo y la violencia. Propugna en favor de una pedagogía de reconciliación con poética artística de rehabilitación general confiando en el porvenir de un nuevo Perú unido.

Para concluir, pienso que la reflexión recogida en su único libro *El ritmo. El eterno organizador* (2004)[12] amplían y completan su experiencia de entereza artística, aventura humanizadora y pesquisas gnoseológicas durante su inserción comprometida en el reconocimiento de su herencia familiar y práctica colectiva. Valoramos dicha entrega de sus saberes y nuevos paradigmas, en la medida en que Victoria Santa Cruz Gamarra demostró que la única manera de avanzar en la sociedad individualista es crear ligazón entre los miembros con redes colectivas que bailan, actúan, recitan, cantan y aprenden a forjar un archivo que debemos continuar rescatando. Promovió en

[12] *Ritmo: el eterno organizador*. La nueva edición del libro en el 2021 apareció con los prólogos de Octavio Santa Cruz Urquieta, -miembro del Grupo Teatro y Danzas Negras del Perú-, Nelson Manrique, Edgar Valcárcel y Jorge Chiarella. También anoto la traducción inglesa del libro.

ese sentido, por medio de la epistemología de la pedagogía y las artes: la empatía, el diálogo, la confianza en el ritmo interior, el respeto a seres diferentes, la afirmación de las alteridades marginales, la superación de la ignorancia. Combatió los prejuicios clasistas y raciales y la intolerancia, estimuló el empoderamiento solidario de las mujeres, la conciencia libertaria de sí que se fortalece cuando asumimos la responsabilidad hacia nosotros mismos y nuestra historia pasada. Su fin es que forjemos un presente que reconozca las fuentes culturales de lo afroperuano y a sus protagonistas.

Bibliografía

Aguilar S. R. (Marzo, 2021). "De Bastidas y Campuzano a Santa Cruz y Moyano: Mujeres afrodescendientes en la historia peruana hacia el bicentenario". *Revista Rumbo al Bicentenario.* 12-21.
https://www.academia.edu/50204024/De_Bastidas_y_Campuzano_a_Santa_Cruz_y_Moyano_Mujeres_afrodescendientes_en_la_historia_peruana_hacia_el_bicentenario?email_work_card=reading-history

Alvarado Rivera, M. J. (*2014). El Feminismo. Educación Femenina. Le Féminisme. L´Éducation féminine. Feminism. Feminine Education.* Rojas Benavente, L. Ed. & ensayo. Montréal: Éditions Alondras.

Andina. (8 de marzo de 2022). "MIMP otorga reconocimiento póstumo a mujeres que promovieron igualdad de género". https://andina.pe/agencia/noticia-mimp-otorga-reconocimiento-postumo-a-mujeres-promovieron-igualdad-genero-883968.aspx

Planas, E. (16 de febrero de 2021). "Victoria Santa Cruz y su herencia afrodescendiente para el Perú vuelven en reedición de su único libro". *El Comercio, Luces.* https://elcomercio.pe/luces/libros/octavio-santa-cruz-gracias-a-victoria-hoy-dia-hoy-los-afroperuanos-podemos-expresarnos-con-musica-y-baile-entrevista-victoria-santa-cruz-noticia/?ref=ecr

Rojas Benavente, L. (2008). "Un poema de resistencia de Victoria Santa Cruz Gamarra, etnicidad en los 50 en el Perú". "*Escribir" la identidad: Creación cultural y negritud en el Perú.* M'Bare N'Gom. Ed. Lima: Universidad Ricardo Palma, 161-174.

Rojas Benavente, L. (Enero-marzo 2007). "Poesía de Victoria Santa Cruz Gamarra", *Espergesia Revista de Cultura Peruana* 1, 1: 22-24.

Rojas Benavente, L. (Mayo-diciembre 2006). "'Me gritaron negra': de Victoria Santa Cruz Gamarra. Etnicidad en el Perú de los 50 y poesía de resistencia". *Actual, Revista de la Dirección General de Cultura y Extensión. Universidad de los Andes,* 62-63: 85-96.

Santa Cruz, V. (2021). *Ritmo: el eterno organizador*. Lima: Penguin Random House Grupo Editorial Perú.

Santa Cruz, V. (2004). *Ritmo: el eterno organizador*. Lima: Fondo Editorial de PetroPerú.

Santa Cruz, V. (2004). *Rhythm, The Eternal Organizer*. Traducción de Susan G. Polansky. Lima: Edition COPÉ de PetroPerú. Subido en línea (2019) por Pittsburgh, Pennsylvania: Carnegie Mellon University. https://doi.org/10.1184/R1/8321321.v1

Santa Cruz, V. *La magia del ritmo*. (2004) https://www.youtube.com/watch?v=6lkdl1nUrWU

Santa Cruz, N., Santa Cruz, V y Avilés, O. "Victoria Santa Cruz y callejón de un solo caño". Santa Cruz, V. *Las lavanderas*. (1967-16 abril 1984). https://www.familiasantacruzgamarra.org/los-guiones

Santa Cruz, V. y Serrano, R. (1996). "Victoria Santa Cruz nos explica de dónde proviene el término 'alcatraz'". https://www.youtube.com/watch?v=J0mvrGy-gtA&list=RDJurdNIJjx8Y&index=2

Thomas III, J. y Lewis, E. (2020). "'Me gritaron negra' Surgimiento y desarrollo del Movimiento de Mujeres Afrodescendientes en el Perú". *Investigaciones Sociales*. 44. 181-199. https://www.academia.edu/45553834/_Me_Gritaron_Negra_Surgimiento_y_desarrollo_del_Movimiento_de_Mujer

es_Afrodescendientes_en_el_Per%C3%BA_1980_2015_?email_work_card=reading-history

Foro Peruano de las Artes. "Victoria Santa Cruz". https://foroperuanodelasartes.blogspot.com/2014/08/victoria-santa-cruz.html

Santa Cruz, O. (2014). "Victoria Santa Cruz y *Callejón de un solo caño*". [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=JurdNIJjx8Y

Tejer desde lo interno

Victoria Santa Cruz y el sufismo: una lectura desde la perspectiva tradicional en torno a *Ritmo: el eterno organizador*

Florentino Díaz Ahumada
Comisión de Educación y Cultura

Está dicho: "Las verdades se reconocen como tales porque puede albergar otras verdades".

Victoria Santa Cruz

En las siguientes líneas compartiremos una lectura, desde el punto de vista tradicional, sobre *Ritmo: el eterno organizador* de Victoria Santa Cruz, pues constituye uno de los preciosos núcleos creativos de la compositora, coreógrafa y maestra, al enunciar en este volumen toda una poética de la existencia y de la acción.

El marco referencial desde el cual abordaremos la lectura de su obra estará fundado en las consideraciones de la tradición primordial o *sophia perennis* y, dentro de esta dimensión hermenéutica, las conceptualizaciones que

guardan específica relación con la vía del *tasawwuf* o sufismo.

Comprendemos muy bien que este tipo de lecturas o trabajos reflexivos en torno a los textos creativos son inusuales en el ambiente académico y ensayístico de nuestro país, mas por esa misma razón consideramos que abrir las posibilidades de interpretación —y de gozo— desde esta perspectiva, puede ser de mucha importancia al tomar en cuenta un bagaje tan extraordinario como ancestral. De igual manera, una obra como la de Victoria Santa Cruz, polifacética, telúrica e innovadora, nos permite arraigar en las estancias de la reflexión desde diversos enfoques y saberes.

Breves consideraciones sobre la perspectiva tradicional o tradición primordial

La tradición o tradición primordial, tal como la consideramos para los fines de este trabajo, es aquella sabiduría transmitida de origen divino, inmutable y universal. Es, en palabras del gran filósofo iraní Seyyed Hossein Nasr, "una verdad que se encuentra por encima del tiempo" y su mensaje pertenece a un "ahora que ha

sido, es y será perpetuamente presente" (Ardalen y Laleh, 2007, p.11). Tal sabiduría tradicional impregna las diversas manifestaciones doctrinales religiosas, artísticas y espirituales de la humanidad, puesto que son expresiones de aquello suprarracional.

Guénon (2007), en su *Introducción general al estudio de las doctrinas hindúes,* planteó la cualidad de la tradición como una doctrina:

> (...) cuya naturaleza fundamental es, en todos los casos, de orden intelectual; pero la intelectualidad puede estar en ella en el estado puro, y entonces se trata de una doctrina propiamente metafísica, o bien puede encontrarse mezclada con diversos elementos heterogéneos, lo que da nacimiento al modo religioso y a los demás modos de los que puede ser susceptible una doctrina tradicional (p.45).

Un enfoque o lectura desde la perspectiva tradicional consiste en la reflexión sobre textos o cualquier manifestación humana desde la plena certidumbre de que existen principios, ritmos, procesos y sentidos que operan en el universo y que, además, le trascienden. Desde esta perspectiva "teofánica" en palabras de Wunenburger

(2006), lo que vamos a buscar son aquellas correspondencias o disonancias con respecto a estos principios, así como las implicaciones de estos acercamientos o distancias a las verdades tradicionales.

En otras palabras, una lectura desde la perspectiva tradicional va a buscar revelar en aquello que se estudia hasta qué punto, de qué manera y mediante qué recursos una obra determinada le recuerda al ser humano su naturaleza de "universo dentro de otro universo" (Padilla, 2007, p. 6).

La perspectiva tradicional tiene diversos y muy importantes exponentes desde los siglos pasados hasta nuestros días. Pensadores como René Guénon, Fritjof Schuon, Ananda Coomaraswamy, Marco Palis, Titus Burckhardt, entre otros, pueden dar fe de una muy precisa e iluminadora consciencia de interpretación de los acontecimientos de nuestro mundo.

En nuestro país poco se ha difundido e investigado desde las amplitudes de este enfoque. Algunos trabajos del destacado orientalista Onorio Ferrero sobre la pintura china y su hermosa traducción del Tao Te King, así como

la aparición de la revista *Apatheia*, dirigida por uno de los promotores de esta perspectiva, Antonio Cook Garland, y las traducciones de Guénon realizadas por el maestro y filósofo Carlos Beas, así como el trabajo de Fernando Tola en lo referente a la tradición hindú, pueden ser, en síntesis, los casos más relevantes de la presencia de esta sabiduría en nuestro país, en el pasado siglo XX. Así también, es menester mencionar el trabajo del antropólogo Fernando Fuenzalida y la desaparecida poeta y traductora Inés Cook que inciden en la difusión y diálogo con esta sabiduría a través de sus escritos.

Por otra parte, es importante no confundir la sabiduría tradicional con el llamado *new age* o tendencias, característicamente "modernas" o "posmodernas", de sincretismo, reducción y vaciamiento de saberes tradicionales a fórmulas o ritos efectistas y procesos veloces de "iluminación" o rutas de corto plazo para una espiritualidad de rápida consecución con los perjudiciales efectos que ello conlleva tanto en el ámbito psicológico como en el propiamente espiritual. No es nuestro propósito realizar una lectura desde ese punto de vista.

Sobre el *tasawwuf* o sufismo

En la doctrina religiosa del islam, la vía del *tasawwuf* es la vía iniciática para quienes tienen la disposición de desarrollar un aspecto más interior de la experiencia espiritual. Nasr (1985) lo transmite del siguiente modo:

> Siendo el sufismo el tuétano del hueso o la dimensión interna de la revelación islámica, es también el medio por excelencia para alcanzar el *tawhid* [unidad]. Todos los musulmanes creen en la Unidad, como queda expresado en el sentido más universal posible por la *Shahada, La ilaha ill´Allah* [No hay más Dios que Dios] Pero sólo el sufí, el que ha descubierto los misterios del *tawhid* sabe qué significa tal aserción. Sólo él ve a Dios en todas partes (p. 50).

El sufismo ha tenido, desde hace algunas décadas, a partir de los trabajos de Idries Shah, Henry Corbin, Thomas Merton, Louis Masignon, Annmarie Schimmel, entre otros, una profunda e impactante difusión en los círculos espirituales y académicos de Occidente.

Como sucedió con el budismo y su auge de difusión europea desde la década del cincuenta, con figuras como Taisen Deshimaru, D.T. Suzuki y el Dalai Lama; así

también, el sufismo ha venido generando no solo mayor número de adeptos o buscadores en esta senda, sino también múltiples trabajos de traducción e investigación en torno a las obras de grandes representantes y maestros como, por ejemplo, Yalal al-din Rumi, Ibn Arabi, Saadi de Shiraz, Hafiz, y tantos otros exponentes.

De hecho, es en Argentina donde encontramos la mayor cantidad de publicaciones de tariqas sufíes en Latinoamérica, así como en México y en Chile. En el ámbito norteamericano, las publicaciones son también abundantes y el interés cada vez mayor sobre esta forma de trabajo espiritual.

El sufismo es una vía de unión con la divinidad, a través del recuerdo (*dhikr*) de esta dimensión en la realidad fenoménica en la que vivimos y atendiendo, con todas las facultades de la mente y el corazón —sobre todo el corazón— a las resonancias del "amado" (la divinidad). Es decir, es una vía para despertar al buscador a la presencia divina y su manifestación en todo lo existente, de tal modo que pueda realizar la unión o el *fana* (extinción) en ella. "Los caminos a Dios son tan

abundantes como corazones hay sobre la tierra" afirma un viejo adagio sufí.

El trabajo del discípulo puede diferir en aspectos de incidencia según la escuela o tariqa sufí a la que se vincule. La tariqa *nematollahi* podrá incidir sobre la labor poética como forma de desarrollo integral y espiritual, otras tariqas como la *mevlevi* insistirán sobre la danza o *sama*, los *naqshbandi* sobre el *dhikr* o "recuerdo de lo divino", la tariqa *halveti jerrahi* sobre la incidencia de los sueños y los *ilahis* o recitaciones grupales.

Todas las escuelas comparten el trabajo sobre la respiración, el ritmo y la secuencia e incidencia en ciertos nombres divinos otorgados por el *sheik* o maestro de la senda. Asimismo, una extraordinaria sensibilización en torno al arte, como quehacer espiritual que lleva a la permanente "presencia", a la necesidad del viaje, a la fundamental reunión de los grupos y al ejercicio del *adab* o cortesía que implica también un ejercicio de la propia cortesía del corazón. Del mismo modo, todas las escuelas convergen, como ya hemos mencionado, en la observación estricta de la *sharia* o ley islámica que es común para todos los musulmanes, pero al mismo

tiempo, y a lo largo de la historia, el sufismo ha tenido momentos de tensión e incluso muchos de sus representantes han sido percibidos con recelo y hasta con represión y martirio por parte de los sectores institucionales y ortodoxos de la religión islámica.

La tesis que sustentamos en este escrito es que los planteamientos que comparte *Ritmo: el eterno organizador* acerca de algunos aspectos del trabajo de evolución que todo ser humano debe realizar tiene puntos de convergencia con la metodología del trabajo espiritual en el sufismo. Sin perjuicio de que se puedan encontrar relaciones con otras vías espirituales (pues todos los caminos van de la periferia al centro) vamos a desarrollar a continuación algunos rasgos de este contacto.

Sobre la lectura de *Ritmo: el eterno organizador* desde la perspectiva tradicional

Para la lectura de *Ritmo: el eterno organizador*, hemos buscado reflexionar en torno a algunos conceptos que propone su autora para relacionarlos con planteamientos doctrinales del *tasawwuf* o sufismo. No afirmamos que esta obra procede de una especial conversión de la autora a

esta vía, mas sí de una afinidad por parte de ella a este camino. Estos conceptos que vamos a abordar se refieren a las dimensiones, problemáticas y posibilidades del corazón, el ritmo, la atención y la mecanicidad.

Conceptos a relacionar entre *Ritmo: el eterno organizador* y el *tasawwuf* o sufismo

1. El corazón

La autora nos presenta al inicio del texto la siguiente afirmación: "Al escribir este libro, proceso de vivencias experimentadas a lo largo de mi vida; confieso que no me he permitido plasmar una sola palabra que no haya sido *sentida*, vivida" (Santa Cruz, 2019, p. 33).

Esta enunciación marca una disposición desde la elocución del texto que debemos tomar en cuenta: la validez de la palabra, para el sujeto enunciante del texto, se fundamenta en la experiencia de haber sido "sentida" de haber sido "vivenciada".

La dimensión desde la cual nos va a expresar su testimonio a lo largo de la obra, es una dimensión experiencial, comprendiendo la experiencia narrada,

desde el ámbito tradicional, como un tránsito de la palabra por el corazón. ¿Quién si no el corazón, como realidad simbólica, siente y también se hace sede de la expresión de la palabra?

La enunciación va a marcar un lugar desde el cual todo el texto procede: ese lugar es la dimensión del sentir, la dimensión de la experiencia. No se trata de un texto a ser apreciado o valorado exclusivamente desde las instancias lógico lineales o analítico-racionales. Es un texto que ha sido rigurosamente elaborado desde lo que ha sido "*sentido*, vivido".

En otros términos, desde el inicio del texto la autora nos va a plantear lo que en el budismo y en el sufismo se conoce como una "transmisión de corazón a corazón". Si el proceso de meditación es la unión de dos estados aparentemente opuestos como es la atención de la vigilia y la quietud del sueño, en la afirmación de la autora sobre la naturaleza de la palabra que conforma su texto podemos encontrar una confluencia, aparentemente paradójica, entre la rigurosidad del pensamiento, de la plena consciencia que "no se permite" una sola palabra que no haya sido "*sentida"* (en cursiva en el original) y la

presencia del corazón a través de esas mismas palabras. Tenemos ante nosotros una "coincidencia de los opuestos", pues se ha pensado para registrar lo sentido y así, poder expresar un pensamiento desde el sentir.

En la tradición islámica, en la hermosísima poesía sufí de Rumi (1997) encontramos los siguientes versos que podrían darnos una pista sobre esta afirmación tan categórica:

> Corazón mío, siéntate cerca de esa persona que tiene la experiencia del corazón,
>
> ve bajo ese árbol que tiene flores frescas. (...)
>
> Desecha tu cabeza si no hay lugar, pues si el hilo no está contenido en el ojo de la aguja
>
> es porque aún tiene cabeza (p. 94).

Para el sufismo las dimensiones más profundas de la realidad no se conocen desde la mente o la racionalidad. Las dimensiones que nos transforman, que nos recuerdan la presencia de un sentido y unas posibilidades consustanciales a nuestra naturaleza pasan por el "ojo del corazón" no por la especificidad, la división y la mensurabilidad de la razón. No obstante, la racionalidad

tiene un papel, pues permite una organización, nos adentra en aspectos que de otro modo resultarían oscuros. Sin embargo, es el intelecto, (cuya sede está en el corazón desde la perspectiva tradicional) lo que realmente nos permite conocer a fondo lo real. Es el corazón la sede de la inteligencia, comprendiendo a la inteligencia como la capacidad de reconocer las proporciones y correspondencias en el universo de lo visible y lo invisible. Schuon (2001) nos advierte:

> Ahora bien, la definición de la inteligencia integral o esencial, y por lo tanto eficaz, es realmente la adecuación de lo real a la vez "horizontal" y "vertical", terrenal y celestial. Una conciencia que no tiene ni el sentido de las prioridades ni el de las proporciones no es realmente inteligencia, es como máximo un reflejo de ella en el espejo mental, y estamos dispuestos a admitir que se le llame "inteligencia" en un sentido totalmente relativo y provisional (p. 37).

Consideramos que es a esa inteligencia a la que se dirige *Ritmo: el eterno organizador*, puesto que ya en el título de la obra nos indica las cualidades de esa misma inteligencia que desea la autora recordemos como posibilidades de nuestro ser. *Ritmo: el eterno organizador*,

como enunciación, está haciendo alusión (en la palabra "ritmo") a la presencia de un orden, de una proporción guardada entre elementos de una misma naturaleza, a una regularidad en la sucesión de los acontecimientos. Y la cualidad de este orden es "eterna", es decir se halla más allá del tiempo. Es un orden metafísico. Y permite, precisamente, por su configuración trascendental, organizar la realidad.

2. El ritmo

Es ese "ritmo" que Santa Cruz (2019) reconoce como causa y consecuencia de un "Orden superior" quien "tiene la capacidad de establecer una relación entre fuerzas opuestas y, por lo tanto, componentes indispensables de toda unidad" (p. 39).

En otro pasaje también escribe:

> [este trabajo] Invita a depositar una confianza en lo que puede llegar a ser una experiencia profunda en un medio tan a nuestro alcance: la vida cotidiana. ¿Cómo? Mediante las oportunidades que instante a instante nos ofrece esa vida cotidiana, tan frecuentemente minimizada porque tenemos, siempre, algo "más importante" que hacer (p. 34).

El texto nos plantea una atención a la vida cotidiana, a ese "instante a instante" donde podemos conectar con una experiencia de conocimiento o, como realmente deberíamos afirmar: una experiencia de sabiduría. Más adelante la autora hará mención de un sabor. La sabiduría es una experiencia que comparte con la capacidad del gusto y los sabores el hecho de que debe ser probada, degustada, en suma: sentida. "Solo quien prueba sabe" es otro adagio sufí que se halla presente en muchos ámbitos del trabajo del *tasawwuf*.

Cuando la autora describe que la dirección de su trabajo es la de invitar a la confianza de que existe una "experiencia profunda" en la vida cotidiana deja entrever el método de acceso a esa experiencia: estar atento a las oportunidades que esa misma vida cotidiana ofrece. ¿Cuáles son los rasgos de esta experiencia profunda?

Al igual que los maestros sufíes, el sujeto del texto nos responde que "no pretende explicar lo inexplicable". Sin embargo, ¿cuál es la cualidad de la atención que prescribe? ¿Cuáles son las características y peculiaridades de estos instantes que nos van a servir de entrada a esta "experiencia profunda"? ¿Cómo ha de desarrollarse esa

actitud que descubra y opere sobre estas oportunidades de la cotidiana existencia para llegar al sentido que propone la obra?

3. La atención

Ansa (1984), reconocido artista y creador de la *vía del sentir* en Francia, nos comenta lo siguiente, a partir de su contacto por más de veinte años con la senda del sufismo:

> La Atención es, entre todas las facultades superiores del ser humano, una de aquellas que ha sido la menos explorada. En consecuencia, es conocida muy superficialmente, ya sea por el hombre de ciencia como por aquellos que se preocupan de la investigación espiritual (p. 70).

Asimismo, la escritora y difusora del sufismo, Herrero (2019), denomina atención plena a aquella actitud que permite desarrollar una cercanía entre el buscador y lo real, entre el ser humano y lo divino. La atención plena es la práctica de los maestros sufíes que reconocen, a partir de esta experiencia, la presencia de la divinidad en cada ser y en cada acontecimiento. En una disertación en la Universidad de Almería menciona también que esta atención es una cualidad de receptividad profunda de la

realidad, de escucha desde el silencio, para realmente comprometernos con humildad en los acontecimientos presentes.

Visto lo anterior, podemos considerar que *Ritmo: el eterno organizador* está activando una transmisión que va a desarrollarse desde lo vivido, lo sentido, lo que ha sido transmutado por el corazón. Y es al corazón, a la inteligencia de ese corazón, a quien la autora dirige su propuesta, puesto que existe una "experiencia profunda" en la vida cotidiana a la que nos negamos por encontrarnos desatentos.

4. La mecanicidad

Con respecto a esa desatención y a las consecuencias que esta situación tiene sobre nosotros, nos dice Santa Cruz (2019) de forma muy precisa:

> La mayoría de los problemas que nos acosan en la vida tienen origen en lo mecánico de nuestro hacer. Es tiempo ya de detectar el rol que juega el obstáculo a fin de que la división y sus consecuencias —hábitos y asociaciones—dejen de fustigarnos (p. 34).

Esta cualidad mecánica del comportamiento humano es también observada desde el sufismo. Ocampo (2009), de la orden Halveti Yerrahi, nos dice lo siguiente:

> (…) aunque desde fuera luzcamos muy jóvenes, por dentro tenemos un geriátrico del que no podemos salir. Siempre pensamos lo mismo, siempre sentimos lo mismo, siempre procedemos de la misma manera. Estamos atados a la vejez de nuestros mecanismos sentimentales y mentales (p. 116).

Desde el sufismo, salir de esta mecanicidad es posible a través del contacto con el conocimiento útil, no tanto con un "por qué" sino con un "cómo" que es señalado por la relación con la presencia de un guía que tiene acceso ya a esta posibilidad de consciencia. Asimismo, también se van a producir experiencias o "impactos" con textos y prácticas que permitan ir despertando esa transformación de los modos de sentir y de pensar de los seres humanos.

En *Ritmo: el eterno organizador*, Santa Cruz va a señalar una particularidad de ese proceso de mecanización en la que nos vemos diariamente: "Por estar tan habituados a aceptar interpretaciones analíticas no nos percatamos de

la enorme distancia que —durante siglos y generaciones— hemos puesto entre lo real y lo que ha sido distorsionado" (p. 45).

Es la aceptación de estas interpretaciones analíticas, el excesivo y desenfocado uso de la mente es lo que va creando distancias. Y al hablar de mente nos referimos a las operaciones lógicas y también imaginativas que se asocian para generar hábitos a los cuales nos aferramos.

Su propuesta coincide en ciertos aspectos con lo que manifiesta Nasr (1985) al referirse a la problemática del ser humano, tal como la contempla el sufismo: "Estar disipado y compartimentalizado, estar perdido en el juego sin fin de imágenes y conceptos, o de tensiones psíquicas y fuerzas, es estar apartado de aquel estado de totalidad que nuestro estado interno reclama" (p. 51).

Y más adelante, en este mismo texto, el autor va a realizar una afirmación que puede sintetizar, desde otras palabras, lo que Victoria Santa Cruz está proponiendo con la presentación del ritmo como sentido de organización, de atención y de evolución. Nos referimos a la siguiente cita:

> El fin del sufismo es lograr este estado de pureza e integridad, no mediante la negación de la inteligencia, como ocurre a menudo en el tipo de piedad alentado por ciertos movimientos religiosos modernos, sino mediante la integración de cada elemento del ser de uno en su propio centro. (p. 51)

La razón de la existencia de esta dimensión mecánica en el ser humano, en su dividida experiencia de vida, en su alejamiento de la atención a lo cotidiano, radica, según nos dice, en que: "Lo mecánico no es *penetrado* por la palabra. No siente, no conecta, y, por lo mismo, *divide*. *Transformar* es una de las claves de *el orden*" (pp. 34-35).

Es decir, es a través de las palabras saturadas de sentir, de vivencia, de experiencia profunda, que se puede llegar a penetrar en nuestra ánima y vivificar su función transformadora, su cualidad atenta y vigilante, para así diluir la corteza de la mecanicidad instalada en nuestra percepción y movimiento. Si no hay esa apertura a las palabras, no podemos conectar. Y al no conectar, no podemos transformar, no podemos reconocernos parte de ese orden, de eso que es causado pero también es consecuencia del "ritmo".

En toda enseñanza tradicional esta palabra transmitida de modo oral, presencial, en el lugar y tiempo adecuado, puede generar cambios importantes en la conciencia de quienes se involucran con ella. Asimismo, esta palabra de sabiduría deviene a su vez de una cadena de transmisión. La palabra es un acontecimiento que emerge en la espontaneidad del instante y en función de la necesidad y posibilidad de quienes reclaman su aparecer, mas, al mismo tiempo es conexión con un origen. Ya hemos mencionado, desde el inicio de este artículo la cualidad de ese origen: no es una palabra cotidiana del hablar desatento y mecanizado, es la palabra que brota de la intención y la sintonización con lo divino, con ese más allá que es el origen y sentido de este "aquí".

Esta certidumbre sobre la capacidad operativa y eficiente de la palabra nos permite también reconocer la motivación por la que nuestra autora llegó a realizar el libro que ahora estudiamos. *Ritmo: el eterno organizador* no es un tratado sobre los aspectos académicos o técnicos de una teoría de la música, el performance o la creación escénica o una disertación que busca ser filosófica, en la significación moderna que tiene como disciplina

humanística. Esta declaración sobre la posibilidad de la palabra para diluir la mecanicidad del ser humano otorga un sentido aún mayor al texto presente. Santa Cruz, como sujeto del texto, busca realizar también una acción de desmecanización de nuestro ser, segura de la energía y de las virtudes de las palabras "*sentidas*".

Esta declaración sobre la importancia que tienen las palabras en nuestro proceso evolutivo ("sin evolución no hay revolución" ha de afirmar la autora más adelante) nos sitúa en la posición de reconocer en esta obra la base, el apoyo para un despertar o una activación de la consciencia desde el adecuado tratamiento del texto.

Nos parece fundamental no olvidar que Victoria Santa Cruz fue también una gran coreógrafa. La percepción que tiene de la palabra se amplifica con la posibilidad de que esta se encuentre encarnada en el movimiento y en el sentir de los seres que la realizan y expresan en el espacio escénico. Ella conoció profundamente las virtudes emocionales, espirituales, espaciales y cinéticas de las palabras.

El ritmo: camino de integración

En la introducción a *Ritmo: el eterno organizador*, Victoria Santa Cruz (2019) afirma lo siguiente: "Sabemos que estamos divididos. Cada vez es más evidente el constatar —al margen de divisiones sociales, raciales o económicas— que navegamos en un océano de especialistas y de especialidades, sin encontrar la columna vertebral de la integración" (p. 36).

La autora nos muestra que el propósito de su obra es desentrañar la raíz por la que nos encontramos desconectados, divididos y "reactivos" a los acontecimientos del día a día. Al mismo tiempo, dado este diagnóstico, busca realizar la propuesta de nuestra reconexión con esa "columna vertebral de la integración". Esa columna está en el ritmo, pero entendiendo que este ritmo se va a percibir, se va a incorporar desde una atención especial a la vida cotidiana, desde una consciencia donde podemos resonar con esos aspectos de interacción de receptividad y actividad, de contemplación y acción a los que hace referencia en el texto de la introducción a este volumen. Y, sobre todo, que ese ritmo

va a ser percibido, incorporado y ejercido desde el corazón, desde la integración del sentir.

La vivencia de esa integración no es una expresión a alcanzar a través de un ejercicio mental, sino más bien, de una práctica, de un involucramiento de la totalidad de las facultades humanas, y que, como ya hemos podido conocer, son también parte del sentido del *tasawwuf* o sufismo. Asimismo, Hadot (2006) cuando reflexiona en torno al trabajo de estoicos como Marco Aurelio o Epicteto, encuentra que su ejercicio filosófico es una sabiduría, es decir, se trata de la transmisión de una experiencia y de la capacidad de acción. Kingsley (2010) en su libro *En los oscuros lugares del saber*, comentando la vida y obra de un presocrático como Parménides, coincide en que la naturaleza de la filosofía previa a la modernidad era la de un saber orientado hacia la transformación propia del ser.

La propuesta de Victoria Santa Cruz se engarza a esta milenaria tradición de seres que expresan un saber para ser andado por cada uno de nosotros, para ser probado, saboreado, y, en ese sentido, desarrollar nuestra propia

experiencia que nos permita una "claridad que no termina nunca".

Esa intención y propuesta vital que surge de este texto maravilloso y profundo de Victoria Santa Cruz ha podido ser contrastada con breves, pero no menos importantes aspectos de la vía espiritual del sufismo.

Victoria Santa Cruz, durante su estancia en nuestro país, así como en Francia y en Estados Unidos, tuvo contacto con diversas tradiciones y trabajos que, desde el arte, amplificaban el desarrollo humano. Su propia obra constituye un andar hacia ese horizonte.

Bibliografía

Ansa, L. (1984). *El hombre memoria del universo*. Ediciones Dervish International. Argentina.

Ardalan, N. & Laleh, B. (2007). *El sentido de la unidad: la tradición sufí en la arquitectura persa*. Ediciones Siruela. https://es.scribd.com/document/370664185/El-Sentido-de-La-Unidad

Padilla, J. L. (2007). *Tratado de sanación en el arte del soplo*. https://es.scribd.com/document/526577684/Tratado-de-Sanacion-El-El-Arte-Del-Soplo

Guénon, R. (1921). *Introducción general al estudio de las doctrinas hindúes*. https://es.scribd.com/doc/275021441/Introduccion-General-Al-Estudio-de-Las-Doctrinas-Hindues-Rene-Guenon

Hadot, P. (2006). *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Ediciones Siruela, Madrid.

Herrero, M. (2019). [Psicología y espiritualidad] (3 de noviembre de 2019). *Sufismo y atención plena* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=aKbj9U58wLU

Kingsley, P. (2010). *En los oscuros lugares del saber*. Ediciones Atalanta. Girona, España.

Nasr, S. (1985). *Sufismo vivo: ensayo sobre la dimensión esotérica del islam*. https://es.scribd.com/document/513768525/Seyyed-Hossein-Nasr-Sufismo-Vivo

Ocampo, A. (2009). *Si no sabes quién eres es porque eres alguien más. Aprendizaje del sufismo*. El Sereno, Buenos Aires.

Rumi, Y. (1997). *Poemas sufíes*. Versión, selección, prólogo y notas de Alberto Manzano. Editorial Hiperión, España.

Santa Cruz, V. (2019). *Ritmo: el eterno organizador*. Seminario Afroperuano de Artes y Letras. Lima, Perú.

Schuon, F. (2001). *Tener un centro*. José de Olañeta, Editor, Palma de Mallorca.

Wunenburger, J. (2006). *Lo sagrado*. Editorial Biblos, Buenos Aires.

Visibilizar el testimonio

Victoria Santa Cruz: "Este es mi mundo". A propósito del testimonio y la (auto)biografía del afroperuano

Milagros Carazas
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

El 27 de octubre del 2022, se llevó a cabo la ceremonia central de celebración del centenario de Victoria Santa Cruz (1922-2014), reconocida artista e investigadora, en el Ministerio de Cultura. En realidad, se han venido organizando exposiciones y conversatorios[1], a manera de homenaje, desde principio de año. Todo ello ha contribuido a dar a conocer su obra y vida artística musical aún más en el país y en el extranjero. Pero, todavía, hay tareas pendientes y problemas que resolver alrededor de lo afroperuano.

[1] El Departamento Académico de la Facultad de Letras y CC. HH., de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, realizó el "II Coloquio sobre danza, folklore y literatura: Al ritmo de Victoria Santa Cruz", así como la Exposición de Artes Visuales en el Museo Nacional Afroperuano, en el mes de octubre del 2022.

El 4 de junio de cada año se conmemora el nacimiento de Nicomedes Santa Cruz (Lima, 1925-1992), distinguido poeta, investigador, periodista y ensayista. Con este motivo, desde hace dieciséis años, se celebra, además en esta fecha, el Día de la Cultura Afroperuana, lo cual es un logro relevante para la valoración de lo nuestro. En pocas palabras, los hermanos Santa Cruz han pertenecido a la generación del cincuenta y han dejado huella en la Historia. Es indudable que su extensa obra se mantiene todavía vigente y es considerada un magnífico aporte cultural.

Sin embargo, pareciera que lo afroperuano se reduce a ello, a uno o dos representantes emblemáticos, pues hay una fuerte tendencia a visibilizar lo nuestro. Sabemos bien que no es así. Entonces, ¿cuáles son las historias de vida de otros afroperuanos en este país?

Hago esta pregunta cuando, en el ámbito exterior, la Asamblea General de las Naciones Unidas ha proclamado el Decenio Internacional para los Afrodescendientes, que comenzó el 1 de enero de 2015 y terminará el 31 de diciembre de 2024, cuyo tema es "Afrodescendientes:

reconocimiento, justicia y desarrollo". De modo que el objetivo principal es promover el respeto, la protección y la realización de todos los derechos humanos y libertades fundamentales de los afrodescendientes. En este sentido, el Decenio busca promover su plena inclusión y la lucha contra el racismo, la discriminación racial, la xenofobia y las formas convexas de intolerancia.

Por tanto, el Estado peruano está obligado a adoptar medidas concretas y prácticas que contribuyan en nuestro país a alcanzar ese objetivo. Por ejemplo, en lo concerniente al derecho a la igualdad y la no discriminación, el acceso a la justicia, la disminución de la pobreza y el derecho al desarrollo, la educación, la salud, el empleo, la vivienda, etc. Como se aprecia, se trata de una tarea mayúscula que recién empieza y esperamos se cumpla con éxito para el beneficio de los afroperuanos de esta y las próximas generaciones. Aún más, en el Bicentenario de la Independencia del Perú[2], que se ha celebrado el 28 de julio del 2021, y se extiende al 2024.

[2] En este contexto, el Ministerio de Cultura ha publicado tres historias de vidas de afroperuanos, en el formato de historieta gráfica.

Nuestra manera de contribuir a lo anterior es por medio de la investigación y la enseñanza en las aulas. De modo que, desde el año pasado, en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, se dicta el curso de Literaturas afroperuanas y populares, el mismo que está orientado a la reflexión, la investigación y el estudio teórico de la literatura de tradición oral y musical afroperuana, así como, su importancia en la formación de una identidad étnica y colectiva, por lo que se revisan algunas muestras de la recopilación de textos orales de la cultura afroperuana y popular. En tal sentido, este curso resulta único en el país y un extraordinario logro para la comunidad afroperuana en general, que contribuye a visibilizar el corpus de la literatura afroperuana en el nivel educativo universitario.

Ahora bien, para responder la interrogante inicial, intentaré describir y hacer una reflexión crítica preferentemente sobre el testimonio del afroperuano.

Se trata de *Abelardo Alzamora. Maestro, campesino y escritor de Yapatera* (2021), de Brenda Román y Rodrigo La Hoz; *Sarita Román. Ser y hacer en los Barracones del Callao* (2021), de César Santiváñez y Luis Morocho Salazar; *Joaquín Jayme. Un esclavo liberto en la Lima del siglo XIX* (2022), de Jesús Cossio. Existe una versión online de cada uno.

Pues, el estudio al respecto es limitado y la bibliografía casi inexistente. Lo que sí se puede comprobar, en las ciencias sociales y el ámbito literario, es que hay una preferencia por el estudio del testimonio andino.

Lo anterior me lleva a preguntar, ¿por qué el testimonio del afroperuano ha sido descuidado durante tanto tiempo? La respuesta puede ser obvia, se trata de la voz y la historia del otro, el llamado subalterno, que no es escuchado ni visible para los sectores hegemónicos que detentan el poder político y económico en la sociedad peruana. Cierto es que se ignora este corpus por completo hasta el día de hoy.

No es mi objetivo ingresar tardíamente a la discusión sobre el testimonio latinoamericano y su problemática, tampoco lo es realizar un estudio exhaustivo del testimonio peruano en general. Aunque considero que este es un tema inagotable y polémico; me concentraré, en primer lugar, en visibilizar el corpus del testimonio afroperuano, para incluirlo como un tema a ser debatido y estudiado con mayor ahínco en nuestro contexto posteriormente. Y, en segundo lugar, reflexionar sobre un

caso de relato (auto)biográfico, el que compartió Victoria Santa Cruz en la década del setenta, en el que se desarrollan temas como la problemática de ser mujer artista en la sociedad peruana de la época.

1. El corpus del discurso testimonial y (auto)biográfico del afroperuano

En cuanto al testimonio latinoamericano se ha dicho y escrito demasiado, tanto en las ciencias sociales muchas veces responsables de su publicación, como en las ciencias humanísticas que trataron de analizarlo y comprenderlo. Pasado el entusiasmo casi exotista, que tuvo repercusiones en cada uno de nuestros países, vale la pena volver a este tópico con una mirada más objetiva.

En el análisis de los testimonios se comprueba la riqueza discursiva de la oralidad. La gran expresividad del discurso popular se logra debido a que este es original, carnavalesco y hasta desbordante. Existen varios planteamientos respecto a la definición y problemática que ha suscitado el testimonio en América Latina, ya bastantes difundidos en los cuales no voy a ahondar. Interesa saber que el testimonio es considerado, ahora,

como un género híbrido dentro del campo literario y un producto sociocultural heterogéneo. Por lo general, es usado como un recurso metodológico para el acopio de información y un recurso narrativo que produce conocimiento.

Además, una característica esencial es que, en esta narración, el testigo (o si se quiere, testimoniante) es quien declara sobre un acontecimiento que presenció o vivió, del cual da cuenta apelando a su propia memoria. Por ejemplo, para nuestro caso del testimonio afroperuano, desarrolla la experiencia personal de la discriminación étnica y el racismo. También puede ocurrir que, a manera de calidoscopio, se trate de varios testigos informando sobre un único hecho del pasado, que es capaz de verificarse. En tal sentido, el testimonio nos da la posibilidad de cuestionar, enriquecer y hasta subvertir la historia oficial; de ahí, su atractivo para ciertos sectores ideológicos de izquierda. Considerando el testimonio del afroperuano, por ejemplo, se obtienen diferentes versiones de los estragos negativos que el sistema de esclavitud ha producido en nuestro contexto al paso de los siglos.

El corpus[3], al que me voy a referir, está comprendido en un lapso de más de cuarenta años, entre 1974 y 2022. Se trata de una producción de textos testimoniales e incluso (auto)biográficos que centra su atención total o parcial alrededor de algún afrodescendiente, casi siempre un personaje reconocido a nivel nacional, regional o local, cuya historia de vida es ejemplar.

Si se observa con atención, los testimoniantes seleccionados, tanto hombres como mujeres, realizan oficios menores o se desempeñan como músicos, cantantes criollos, deportistas, trabajadores de campo, dirigentes sindicales y cocineros. En otras palabras, representan la condición social y económica bastante conocida en que se suele desenvolver el sector étnico

[3] No estoy considerando obras publicadas en el extranjero. Ese es el caso de *Oía mentar la hacienda San Agustín* de Elizabeth Lino Cornejo *et al.* (2007), publicado en Colombia. Se trata de un encomiable texto que ganó el Premio Andrés Bello de Memoria y Pensamiento Iberoamericano, 2006. En la numerosa recopilación de testimonios de los pobladores de la ex hacienda San Agustín en el Callao, se comprueba una diversidad étnica y cultural asombrosa. Por ejemplo, se distingue la presencia de los afroperuanos Pablo Prado Castilla (de Chincha) y Norma Gálvez.

afroperuano, según las estadísticas y los estudios de las ciencias sociales. Pero, lo más estimulador es que no solo se trata de personajes históricos en su mayoría, sino que son, principalmente, los productores y los difusores de la riqueza cultural afroperuana, sea esta artística, musical, culinaria o literaria.

Para empezar, entre 1960 y 1980, la antropología peruana se interesó por el estudio de áreas como, por ejemplo, el valle de Chancay, donde se buscaba estudiar el yanaconaje, sistema de explotación de las tierras que fue cancelado con la reforma agraria posteriormente. El proyecto estaba dirigido por José Matos Mar y contó con la participación de investigadores del IEP y de la UNMSM. Es en este contexto que, en 1963, Jorge A. Carbajal, joven estudiante entonces, entrevistó a don Erasmo Muñoz Zambrano (Chancay, 1895-1966), un anciano de 69 años de la ex hacienda Caqui, para recopilar su biografía por considerarlo un campesino costeño representativo de la región. Pero no será hasta 1974, cuando se publicó como libro, que se dio a conocer la riqueza cultural del afroperuano de la zona, en lo concerniente a danzas, fiestas locales, tradición decimista,

culinaria, gallística, prácticas religiosas, medicina folclórica, etc. Sin lugar a dudas, este es su valor más significativo hasta hoy[4].

Con el objetivo de visibilizar la realidad cotidiana de las mujeres peruanas y denunciar la discriminación a la que son sometidas, dos periodistas y feministas socialistas —me refiero a Esther Andradi y Ana María Portugal— se involucran en un proyecto bastante novedoso, es decir, reunir alrededor de trece testimonios femeninos de diferentes sectores sociales y económicos de la capital. El resultado fue *Ser mujer en el Perú* (1978), en el que destaca la participación de Zelmira Aguilar, por entonces modelo y conductora de televisión. Su testimonio revela lo difícil que es contrarrestar los estereotipos raciales y cómo ella ha asimilado, contradictoriamente, el discurso discriminador de ciertos sectores sociales.

Como parte de un taller surgido en las aulas sanmarquinas, *Habla la ciudad* (1986) es un trabajo colectivo que reúne una diversidad de testimonios con el

[4] Casi no hay estudios sobre esta obra. Ver Carazas (2010) y (2011).

objetivo de recopilar la historia popular urbana de Lima, contada por sus propios habitantes, sean estos citadinos o migrantes. Aunque el volumen consta de cuatro partes, me concentraré solo en la primera, ya que está dedicada a la zona del Cercado, en especial Barrios Altos. Sin proponérselo, los recopiladores recogen las historias de Teófila "Coco" Ramírez (Lima, 1920-2004), la mejor intérprete de las composiciones de Felipe Pinglo, y Rómulo Varillas (Callao, 1925 - Lima, 1998), la primera voz y segunda guitarra de "Los Embajadores Criollos". Ambos narran sus vicisitudes y logros en el ámbito artístico limeño. Estos son testimonios que pasaron desapercibidos en un principio; pero, hoy, pueden ser considerados como una apreciable fuente para la historia de la música criolla en el Perú.

En 1992, con motivo de la conmemoración de los 500 años del descubrimiento de América, la revista *Cuadernos Laborales*, convoca al concurso de testimonios, denominado "La vivencia del racismo". El corpus compilado de veintinueve textos, con el título de *Cuestión de piel. Testimonios de racismo en el Perú* (1993), confirma que el racismo es el principal problema de integración en el

país. En cuatro de ello se relata la experiencia del racismo vivido por los afroperuanos. Curiosamente, los testimoniantes no pertenecen a esta etnia y más bien relatan historias ajenas[5].

En medio del periodo de crisis y violencia política que vivía el país por entonces, la feminista Diana Miloslávich editó *María Elena Moyano: en busca de una esperanza* (1993), como homenaje póstumo a la esforzada lideresa del cono sur de Lima, asesinada por SL un año antes. El trabajo reúne varias entrevistas, una autobiografía y unos cuantos poemas. Es sabido que la autobiografía es un género diferente al testimonio, ya que presenta un discurso escrito muy individualizado. En este caso particular, María Elena Moyano (Lima, 1958-1992) compartió hechos relacionados con su infancia, la vida cotidiana y

[5] Las dramáticas historias corresponden a lo acontecido, al parecer, a Fernando Rivera Cienfuegos (de Sullana) y a otros tres casi anónimos, que responden al nombre de Teófilo (de Piura), Miriam y Manuel. No se da mayor información.

familiar, el aprendizaje organizacional, la dirigencia vecinal de Villa El Salvador y la violencia política.

A manera de reconocimiento, bajo el auspicio de Telefónica del Perú, se editó el CD *De Cajón*, de Carlos Soto de la Colina (Cañete, 1934 - Lima, 2004), el mismo que viene acompañado de un libro con muchísimas fotografías, que lleva por título *De Cajón Caitro Soto. El duende de la música afroperuana* (1995). Además de los artículos de varios investigadores, este texto proporciona una sección en la que el propio Caitro Soto "relata un acopio de recuerdos" (p. 42). Es decir, ofrece datos biográficos, anécdotas familiares y del mundo artístico, así como, importantes comentarios sobre la música y la letra de sus canciones. Esta historia de vida descubre también la penosa situación económica del afroperuano y del campesino en la costa sur y cómo el arte musical suele ser una actividad que posibilita su ascenso social.

Después de que la ONG Fomento de la Vida organizó la Escuela de Dirigentas Populares en las zonas aledañas a la capital, se editó *Piel de mujer* (1995) de Delia Zamudio (Chincha, 1943-), ex líder sindical de izquierda y actual

activista vecinal de San Juan de Lurigancho. Este es un extenso testimonio que devela varios de los problemas de nuestra sociedad, como la migración del campo a la ciudad, las relaciones de género, los conflictos étnicos, el abandono y la marginación de los sectores populares; pero, sobre todo, evidencia la lucha de la mujer afroperuana para sobreponerse al silencio y la invisibilización histórica y social[6].

Por iniciativa del Congreso de la República, se reunieron connotados intelectuales y representantes afrodescendientes para reflexionar sobre la influencia de la cultura afroperuana en nuestra sociedad. Fruto de ello es *Lo africano en la cultura criolla* (2000), que está dividido en tres secciones. Las dos primeras presentan las ponencias en torno a diferentes aspectos históricos, religiosos y culturales; en cambio, la última se orienta a la historia de vida de un miembro de alguna destacada familia afroperuana. Se aprecia el significativo testimonio del ex futbolista Teófilo Cubillas (Lima, 1949), la

[6] En 2008 se publicó un artículo sobre el tema, una versión más completa se incluye en Carazas (2011).

exvoleibolista Luisa Fuentes (Ica, 1954), el músico Eusebio Ballumbrosio (Chincha, 1963), el fallecido actor y cajoneador Rafael Santa Cruz (Lima, 1960-2014) y el catedrático y escritor José Campos Dávila (Lima, 1949). Cada uno describe la experiencia del racismo y su lucha por superarlo, mediante el apoyo familiar y el trabajo tenaz que los llevó al reconocimiento nacional. No obstante, una lectura más detallada expone también la difícil situación que vivía el afroperuano por entonces en el país.

Al cumplirse el centenario de la fundación del club Alianza Lima, se suscitó un interés por recoger su historia y difundir cómo el equipo del barrio de La Victoria se ha convertido en un signo con múltiples significados y un espacio integrador de diversas identidades en la sociedad peruana. Así pues, se publicó *En el corazón del pueblo. Pasión y gloria de Alianza Lima 1901-2001*, de Luis Millones, Aldo Panfichi y Víctor Vich. El libro combina el texto y la imagen fotográfica para dar cuenta de la historia de este club deportivo. Su estructura está conformada por algunos ensayos de reconocidos intelectuales y las historias de vida de afamados futbolistas. En particular,

interesa mencionar el testimonio de Miguel Rostaing (Lima, 1900-1983), Cornelio Heredia (Chincha, 1920 - Lima, 2004) y Teófilo Cubillas (Lima, 1949).

Para cada caso, se ha seguido una metodología que se basa inicialmente en la entrevista y luego opta por presentar el discurso continuo del informante. El objetivo es mostrar la vida cotidiana de cada jugador aliancista. De hecho, el texto ahonda en cómo los sectores populares, a los que pertenecían estos jóvenes, buscan integrarse a la modernización del siglo XX y cómo por medio de su lucha personal o colectiva llegan a impregnar con sus valores y cultura afroperuana a todo un país.

En 2002 apareció un modesto volumen titulado *Acuntilu tilu ñao. Tradición oral de Chincha*. El proyecto surgió en las aulas sanmarquinas diez años atrás y tenía por finalidad la recopilación de textos orales en la provincia de Chincha. El equipo de investigadores estaba conformado por Hernán Becerra, Milagros Carazas, Digmer Justiniano y Antonio Ureta. El resultado fue un libro que logró reunir un corpus plural y rico en el que confluyen, por un lado, adivinanzas, canciones y relatos

populares y, por otro lado, el testimonio del entrañable zapateador y violinista Amador Ballumbrosio (Chincha, 1933-2009)[7]. En el fondo, la historia personal dio paso a la historia de la localidad. Es decir, la memoria de un pasado de esclavitud, el sistema de explotación en la hacienda, la reforma agraria, la migración andina y la adversa situación del campesino afrocosteño.

Al interior del país ha habido también un interés marcado por el discurso testimonial, que fue usado como una fuente para recoger información. Esto se aprecia en *De la pampa. La presencia afroperuana en el desarrollo de la agricultura en Cañete* (2003), de Antonio Quispe Rivadeneyra. En el libro se explica que, entre 1900 y 1970, la provincia de Cañete logró un gran desarrollo agrícola basado en el cultivo de la caña de azúcar y el algodón. La historia oficial lo consigna así, pero olvida que esto fue posible gracias al trabajo de, primero, los esclavos y, luego, los asalariados afroperuanos de la zona. Los

[7] Una primera versión de este testimonio apareció en la revista *Aura*. Ver Becerra y Carazas (1998).

testimoniantes[8] inciden en la exclusión histórica en el proceso de la Reforma Agraria, que les negó la posesión de tierras en su localidad, acentuando aún más la pobreza en el valle y motivando la migración a la capital.

El prestigioso antropólogo Humberto Rodríguez Pastor publicó el libro *De tamales y tamaleros. Tres historias de Vida*, en 2006, como consecuencia de la investigación acerca del tamal y los tamaleros peruanos, por lo que se constituye en un aporte novedoso. Interesa destacar en este trabajo la participación de Magaly Silva Cordero[9] (Lima, 1972), una tamalera, de elaboración artesanal y tradicional, y Víctor Hugo López Parrillón (Lima, 1965), un empresario del tamal. El libro recalca que el tamal es

[8] Este trabajo presenta varios testimonios, principalmente, de los pobladores afroperuanos más veteranos de San Luis de Cañete, a saber: Basilio Joya Bravo (1920), Carmen Rivadeneyra López (1929), Javier Arana Lazarte (1929), Alberta Dávila Velásquez (1903), Pedro Genaro Ayaucán Spencer (1922), Alida Rojas Dávila (1923), Toribia Cárdenas Quispe (1928), Matilde Bravo Laguna (1937), Irene Bravo Laguna (1939) y Luis Carbonell Ramos (1914).

[9] He de indicar que este testimonio se complementa con otro en Silva (2008).

más que un simple producto popular de la cocina peruana; por el contrario, se presenta como un fenómeno económico, social y cultural. De hecho, la tradición del tamal se hereda en el círculo familiar y con su comercialización se transforma en un medio de subsistencia para afrontar la pobreza.

Bajo un título engañoso como lo es *Cantar de golondrino. Testimonio de vida* (2007), el francés Roland Forgues rescató el testimonio de Leoncio Bueno[10] (La Libertad, 1920), periodista y poeta de la generación del cincuenta. Este libro es producto de varias sesiones de entrevistas realizadas en la década del ochenta y que, al cabo de muchísimos años, se editó a manera de homenaje. Tiene una estructura singular compuesta por más de treinta breves secciones e incluye dos cartas y dos poemas. Es un texto que narra cómo un modesto peón de hacienda migra a la capital para convertirse en un escritor con una obra contestataria e irreverente.

[10] Un testimonio posterior aparece en Bueno (2009).

También, en ese mismo año[11], el cumananero y poeta Fernando Barranzuela Zevallos (Piura, 1933-2017) publicó *Historia de Yapatera*. Este es un testimonio gestado en provincia. Recopila la historia de una de las comunidades afroperuanas más emblemáticas, ubicada en el norte del país, a cinco kilómetros de Chulucanas. Para la realización de este trabajo, se ha apelado tanto a la información bibliográfica y documental, así como, a las fuentes orales. De este modo, se recogen las diferentes versiones de los pobladores más ancianos para contar la historia oral del pueblo, principalmente la de Víctor León Cornejo[12]. La voz individual se entremezcla con la de un

[11] En 2007, el fotógrafo Lorry Salcedo difunde *A la sombra del guayabo*, un libro dedicado íntegramente a la cultura afroperuana, en especial a la comunidad de Chincha. Algunas imágenes se acompañan con microtestimonios, cuya extensión no sobrepasa la media página. Aquí se observa los textos de la coreógrafa Victoria Santa Cruz, la chef Carmen Rosa Paredes, el boxeador chinchano Raúl Zambrano, el comediante y fotógrafo José Luis Ramírez "Toto África", el electricista Lino Pasquel Pérez, el florista Ricardo Ruiz Crisóstomo, la cantante Lucila Campos y la religiosa Magda Caicho.

[12] El texto menciona como otros informantes a Dolores Moncada, Francisco Merino, Manuel Cruz, Pedro y Mercedes Ortega, Juan Carrasco, entre otros.

colectivo para denunciar la invisibilización y la marginación sufrida históricamente.

El periodista Lorenzo Villanueva Regalado, con *Tributo al "Zambo" Cavero. Vida y gloria de un grande* (2009), emprendió un proyecto extraordinario que devino en homenaje póstumo. El voluminoso libro reúne abundante material fotográfico y algunos artículos que tratan de complementar la información sobre el medio musical limeño. Sumado a ello hay referencias a varios autores y compositores que han contribuido a la historia del criollismo. Pero lo más aleccionador es el testimonio del propio Arturo Cavero Velásquez (Lima, 1940-2009), que narra la vida de un sencillo maestro de educación especial y cajoneador que, con el paso de los años, deviene en un indiscutible representante de la música criolla peruana.

En los últimos años, han aparecido otros textos biográficos más[13]. Recientemente, el profesor

[13] Vale la pena mencionar dos libros más. El primero es un homenaje póstumo y se trata de *Teresa Izquierdo en familia. Vida y receta de la "Mamá de la Cocina Peruana"* (2014), de Elena Santos Izquierdo, en el que aparece la historia de vida de la prestigiosa cocinera Teresa

universitario, guitarrista y decimista Octavio Santa Cruz (Lima, 1943) dio a conocer *Mi Tío Nicomedes* (2015), que cuenta con breves ensayos ya publicados con anterioridad, aunque no se precisa la referencia bibliográfica. Por ejemplo, es relevante el ensayo "Mi vida con los Santa Cruz"[14], en el que el propio autor describe, de manera casi confesional, varios acontecimientos relacionados con su vida familiar y artística.

El otro libro de interés, que da luces sobre la historia de vida de la más insigne bailarina de marinera limeña, es *Bartola Sancho Dávila, bailarina de Malambo* (2018), de Luis Rocca Torres. El sociólogo ha sabido combinar las fuentes documentales y la tradición oral para reconstruir la memoria del barrio de Malambo, en el distrito del Rímac, así como, la biografía de Bartola Sancho Dávila

Izquierdo. El segundo texto es *Personajes Afrodescendientes del Perú y América* (2015), que compila extraordinariamente cerca de treinta biografías de los más connotados afroperuanos del pasado y sobre todo de los siglos XX y XXI. A no dudarlo, ambas producciones representan valiosísimos esfuerzos por visibilizar el aporte afroperuano a nuestra cultura e historia.

[14] Este se publica por primera vez como artículo en la revista *Casa de Cartón de OXY*. Ver Santa Cruz (1998).

(1882-1967), quien ganó varios concursos de marinera en las primeras décadas del siglo XX, y se convirtió en parte de la leyenda del mundo artístico limeño.

Y, por último, en este año, se ha dado a conocer *Yo vengo a ofrecer mi corazón* (2022), de Susana Baca de la Colina (Lima, 1944), conocida intérprete de música de tradición cultural afrodescendiente, quien ha ganado varios premios, entre ellos tres Grammy Latinos. Aunque se anuncia que el libro trata de memorias, se observa un discurso autobiográfico subjetivo escrito en primera persona que cuenta en orden cronológico varios acontecimientos de la historia de vida de la cantante, a una edad bastante avanzada. El hecho es que se apela a los recuerdos para reconstruir anécdotas y hechos en torno a la familia, los estudios, la vida artística y giras. Asimismo, se incluyen letras de canciones y fragmentos de cartas o textos de terceros para completar el conjunto, bastante aleccionador.

2. El relato (auto)biográfico de Victoria Santa Cruz

Como ya se mencionó, este año se cumplió el centenario del natalicio de Victoria Santa Cruz Gamarra (1922-2014),

una de las más importantes representantes de la cultura y música afroperuana del siglo XX. Ha sido actriz, cantante, bailarina, coreógrafa, dramaturga, folklorista, investigadora y docente universitaria. Por lo cual, se ha rendido un merecido homenaje por su aporte artístico y cultural[15].

Desde nuestro punto de vista, atendiendo a su historia de vida, propongo dividirla en etapas o, si se quiere, periodos en los que ella demuestra un avance y superación de sí misma y, de pronto, obstáculos que se presentan, a saber:

a) Etapa inicial formativa. Pasa por el aprendizaje de alta costura y diseño en la escuela de la francesa Madame Bertin en 1940. Continúa con su participación en el grupo Cumanana, al lado de su hermano, Nicomedes Santa Cruz, en el que es responsable de la composición musical, dirección escénica, coreografía, diseño, así como, la elaboración del vestuario, entre otros. Esto es, entre 1958 a 1962,

[15] Para mayor información sobre la obra de Victoria Santa Cruz, se recomienda revisar la bibliografía en http://www.coloquiovictoriasantacruz.blogspot.com

periodo en que se estrenan algunas obras como *Callejón de un solo caño*, *Zanahary* y *Malató*, de su autoría.

b) Etapa de búsqueda. Se inicia cuando es becada a París, para llevar estudios en la Université du Théâtre des Nations (UTN) y École Supérieure d'Études Chorégraphiques (ESEC). Es cuando actúa y diseña el vestuario para obras de dramaturgos reconocidos en un ambiente europeo. Su mayor logro es la representación del ballet *La muñeca negra* en el Teatro Sara Bernhardt en París en 1965. Es su acercamiento al teatro europeo. También viaja a Marruecos, primer contacto con África del Norte.

c) Etapa de madurez. En 1966, retorna al Perú, para formar "Teatro y Danzas Negros del Perú", su propia compañía. Graba su primer LP *Con Victoria Santa Cruz*, en 1971. Presenta *Un marido paciente*, una comedia al año siguiente. Dirige el Conjunto Nacional de Folklore, del Instituto Nacional de Cultura, entre 1973 y 1982, con el que realiza una gira internacional. En 1980, estrena *Negro es mi color*.

d) Etapa de magisterio. Es profesora en Carnegie Mellon University (CMU), ubicada en Pittsburgh, Pensilvania. Graba su disco *Ritmos y aires afroperuanos* en 1994. Dicta conferencias y es invitada a varios eventos internacionales.

e) Etapa de reconocimiento. Ocurre su retorno a Lima en 2000. Aparece en la TV peruana con la secuencia "Secretos que encierra la tradición", del programa Mediodía Criollo. Presenta el espectáculo *La magia del ritmo* y publica el libro *Ritmo… El eterno organizador* en el 2004. Fallece el 30 de agosto del 2014.

Para completar este panorama biográfico y tener una mejor idea, incluso, de la propuesta artística de la autora y su pensamiento crítico, es necesario revisar *Las palabras de Victoria* (2016), breve libro editado por Luis Rodríguez Pastor, en el que se reúnen alrededor de trece entrevistas realizadas a Victoria Santa Cruz, mayormente publicadas en diarios y revistas locales entre 1967 y 2005. Es claro que se trata de una muestra y faltaría más detalle en algunas fuentes, pero ya es un avance para la mejor comprensión de la obra de la autora.

Para este estudio, es de interés centrarme, ahora, en un texto anónimo, pues no consigna información del periodista que supuestamente realizó la entrevista o, al menos, entabló conversación con la ¿informante?, grabó y transcribió el artículo publicado. Lo cierto es que este lleva por título "Vientos, cuerdas y cueros de todo el Perú", aparecido en el semanario *Mundial* en diciembre de 1974. En realidad, se trata de un texto centrado en Victoria Santa Cruz, por entonces directora del Conjunto Nacional de Folklore. Es decir, coincide con la etapa que bien he llamado de madurez de la autora, cuando asume un cargo de mucha responsabilidad en una institución pública peruana.

En una rápida lectura, se observa que el texto de corte (auto)biográfico, narrado en primera persona gramatical (Yo), está acompañado de varias fotos y aparece subdividido en cuatro ejes temáticos debidamente subtitulados o, más bien, destacados en negrita. Son los siguientes: a) Victoria Santa Cruz: su vida y trayectoria, b) conjunto Nacional de Folklore: fundación, requisitos, etc., c) danzas típicas: orígenes, vestimenta, color, etc., y d) las danzas.

A diferencia de los tres primeros, el último está en tercera persona, en el que se describe y enumera diez danzas de las tres grandes regiones del país. En este sentido, para efecto del presente estudio, interesa abordar los tres primeros, ya que el conjunto intenta reconstruir un discurso oral que da cuenta de algunos momentos de la historia de vida de Victoria Santa Cruz (a partir de ahora VSC), narrados con mucha soltura, a veces en un tono confesional y revelando aspectos inherentes a su personalidad.

En primer lugar, se ofrece información acerca de la familia. "Soy la octava de diez hermanos. Y nací, pues, en el barrio de la Victoria" (p. 77), señala VSC. Luego enumera y ofrece información de cada uno de los hermanos y hermanas. Para recordar, Pedro, César, Rosa, Fernando, Octavio, Jorge, Consuelo, Nicomedes y Rafael. A continuación, se detiene en los progenitores. Sobre su padre, Nicomedes Santa Cruz Aparicio (1871-1957), explica lo siguiente:

> Un hombre muy culto, refinado, con él aprendimos a conocer los clásicos, con él, aprendí, puedo decir yo, el inglés, porque él viajó a los Estados Unidos,

> con una familia mía, a la edad de seis años, volvió de cuarentaitantos años; y cuando él se enfadaba hablaba solamente en inglés. Hablaba correctamente y yo aprendí a conocer a Shakespeare en inglés antes que en español; desde muy tiernos hemos aprendido a conocer, qué digo, a Handel, Hyden, Mozart, Wagner, en fin (p. 50).

En cuanto a su madre, Victoria Gamarra Ramírez (1887-1959), los datos que comparte VSC son muy puntuales. Veamos:

> Mi madre, fue la cosa tradicional, tenía una voz de contralto, extraordinaria, bailaba marinera extraordinariamente bien […] Aprendió de mi abuela, que también sabía bailar muy bien, y toda la cosa tradicional, folclórica, la aprendí por la rama de mi madre (p. 50).

De esta manera, apelando a la memoria, se reconstruye el ambiente familiar en que se fusiona lo propio con lo extranjero; hay un aprendizaje temprano de la música y la danza peruana criolla, con fuertes lazos afrodescendientes, así como, de la música europea y la literatura de habla inglesa. De ahí esa especie de "equilibrio emotivo-intelectual", agrega VSC.

Otro aspecto que me parece relevante en estos párrafos del artículo, es cuando la entrevistada se refiere, en dos ocasiones, a la situación del negro en el contexto limeño en la primera mitad del siglo XX. Así, en 1903, cuando regresa su padre del exterior, que era muy refinado, además hablaba fluida y correctamente el inglés, "era mecánico de profesión, pero hombre de teatro […] aparecía en la primera página de "El Comercio", en una época en que era muy difícil que se hablara de un negro intelectual" (p. 50).[16]

También, cuando VSC se refiere a su propia formación escolar dice textualmente: "Yo realicé mis estudios en Lima, primaria en el Colegio Fiscal y la secundaria, como casi varios de mis hermanos, con profesor en casa. Porque en nuestra época era, pues difícil que el negro estudiara secundaria o hacerlo en colegio particular, había problemas" (p. 50). Esto sucedió hacia

[16] Vale la pena indicar que, sobre Nicomedes Santa Cruz Aparicio, que fue, incluso, socio fundador del Instituto Cultural Peruano Norteamericano de Lima en 1938.

1938, aproximadamente, cuando estudiaba en el Centro Escolar 459.

Cabe señalar que, por la época, según S. Stein (1987), el negro estaba ubicado en los estratos socioeconómicos más bajos y sin acceso a una buena educación. Por lo general, desempeñándose en oficios menores y actividades laborales que requerían más de su fuerza física, es decir, casi sin posibilidades de cambiar o mejorar su condición de vida. La discriminación y el rechazo por su color de piel eran innegables en una sociedad que estaba influenciada todavía por el racialismo y el positivismo de la época.

Algunos miembros de la familia Santa Cruz logran un cambio significativo en su situación socioeconómica y emprenden nuevos caminos. VSC destaca el hecho de haber sido becada para estudiar teatro y coreografía en Francia y su iniciativa de organizar el grupo Teatro y Danzas negras del Perú, a su regreso en 1966; así como, su participación en el Conjunto Nacional de Folklore.

Es justamente lo que se desarrolla en el segundo apartado del texto en mención. Aquí se narran algunos detalles y además destaca la confianza que recibió de Martha Hildebrandt, quien le encomendó ese trabajo directriz en el INC. Lo que viene a continuación es el ritmo de trabajo al que solía someterse ella y los integrantes del elenco, así como, la rutina de las prácticas del bailarín profesional de danza folklórica.

El tercer apartado es de lo más aleccionador, debido a que VSC revela algunos aspectos de su vida personal, gustos (como la música clásica, operática, folklórica y moderna) y habilidades culinarias, entre los que prepara "el ají de gallina, los frejoles batidos, a la antigua con ají mirasol, las papas rellenas, a la huancaína" (p. 52) e incluso se atreve a confesar detalles que colindan con lo íntimo. Cito lo siguiente:

> Permanezco soltera, porque hasta hoy los hombres que se han acercado a mí para proponerme matrimonio no han sido realmente los que yo considero pueden acompañarme en mi vida. Soy una mujer que cree profundamente en el amor. Hasta hoy no he estado enamorada. Te voy a hacer una confesión que no la he hecho jamás. Estuve a

> punto de enamorarme de un hombre por primera vez (admito que se han enamorado muchas veces de mí), y mi desilusión fue cuando este hombre me dijo en una oportunidad: "Victoria, te tengo miedo". Yo no creo que pueda inspirar miedo a nadie. Si soy una mujer fuerte, fuerza no implica… cómo puedo decir… no es condición para temer. Entonces, eso hizo que se me desmoronara esa persona (p. 52).

Se observa con claridad, en el contexto de los años setenta, cómo una mujer culta, independiente económicamente y desenvuelta en el ambiente artístico, se enfrenta al machismo y el patriarcado en una sociedad en la que el género femenino debiera cumplir un rol pasivo y mostrarse débil. La tendencia en este tipo de sociedades así caracterizadas es el silenciamiento y la invisibilización del subalterno.

Maribel Moraña (1995) ha explicado que el testimonio y la biografía femenina tienen en general un tono de denuncia y un afán de reivindicación. Considerando que la mujer afroperuana es discriminada por cuestiones de género (el hecho de ser mujer), clase social (en condición de pobreza extrema) y etnicidad (el color de piel), este

tema es también desarrollado de alguna manera en este tipo de corpus. Es evidente que, en el discurso de VSC, hay una desazón, a pesar de ser una mujer excepcional, no escapa del todo a lo establecido.

Después se cambia de tema. VSC, ahora, se muestra más preocupada por dar a conocer su vida artística. Realiza una enumeración bastante pormenorizada de lo hecho por ella a lo largo de varios años. Explica lo siguiente:

> Mi producción artística, en cuanto a música, tengo sí muchas canciones, sobre todo en lo que a folklore se refiere, zamacuecas, landós, panalivios (que es una forma donde se expresa el pregón o lamentos), festejos y marineras y valses, que suman, aunque no los he contado, 50 o más o menos. Tengo muchas registradas, otras no, otras a medio componer, medio escritas (p. 52).

También menciona el teatro (en el que ha sabido destacar con obras como el drama *Malató*, la comedia *Marido paciente* y el sketch *Escuela folklórica*) y el ballet (en el que sobresale *Muñeca negra*). Todo ello basado en un "trabajo de investigación y recreación" (p. 52).

Ciertamente, es conocido que la coreografía de danzas y bailes de la costa, con influencia afrodescendiente, ha sido el resultado de una revisión meticulosa de fuentes documentales, así como, de entrevistar a numerosos intérpretes y músicos, los más veteranos, esto es, se apela también a la tradición oral y musical afroperuana.

Puedo agregar que esta metodología de trabajo era común a ambos hermanos Santa Cruz, tanto Victoria como Nicomedes. No se puede olvidar que, en el caso de este último, visitó varias comunidades para entrevistar a los cultores de cumananas y décimas, a lo largo de la costa, con el fin de recabar información para su libro *La décima en el Perú* (1982). Lo mismo ocurrió antes de poner en escena alguna obra teatral o grabar un nuevo disco.

Por último, como ya adelanté, el cuarto apartado está reservado a la descripción de las danzas peruanas de la costa (el Son de los diablos y la Zamacueca), la sierra (la Pandilla, la Danza de las tijeras, la Chonguinada, el Q'anchi, la K'achampa, el Huaylars y la Diablada) y la ceja de selva (el Shapish). Además, se ofrece información histórica mínima de cada una y se explica tanto la

vestimenta como su ejecución. Lo que abarca un par de extensas páginas. En realidad, estas danzas corresponden al repertorio del Conjunto Nacional de Folklore y aparecen en su folleto de presentación.

Como se ha podido apreciar, en estos párrafos, el artículo analizado resulta un relato *sui generis*, como resultado, a medio camino, entre la entrevista (que algún periodista anónimo realizó o, mejor dicho, hizo preguntas o planteó, al menos, los temas a desarrollar, que, a su vez, grabó, transcribió y editó el fruto de la sesión, después de todo aparece un alocutario (Tú), a quien VSC se dirige) y el discurso (auto)biográfico (dado que aparece en primera persona gramatical, aun cuando la propia entrevistada o narradora, que cuenta ciertos aspectos gravitantes de un periodo de la historia de su vida, no se lo propuso intencionalmente en principio). Por lo anterior, tampoco se puede afirmar que se inscribe en el género testimonial, ya que le falta ese carácter de urgencia y de denuncia social por un hecho traumático que se vivió o fue testigo, por lo cual es necesario darlo a conocer públicamente.

A pesar de lo anterior, he preferido, en esta ocasión, detenerme en este texto singular, en el que Victoria Santa Cruz da cuenta de algunos aspectos muy relevantes de una etapa de su vida, la de madurez, como mujer y artista, en la que logra posicionarse y visibilizar su trabajo en los medios de comunicación y en el extranjero. Como ella dice: "Mi vida es todo aquello; este es mi mundo" (p. 52). Siempre me ha parecido un artículo, aunque breve, inspirador y que, ante la falta de una memoria o una autobiografía personal de la autora, bien merecía algunas palabras críticas, a fin de desempolvarlo de la estantería de cierta biblioteca.

3. A manera de conclusión

En resumen, solo basta decir que el testimonio posee una gran complejidad y varios rasgos que lo definen como un género híbrido en el ámbito literario. En América Latina su producción todavía sigue siendo continua y alentadora. En el contexto local, está todavía por hacerse un estudio completo del testimonio peruano, solo hay trabajos parciales que se orientan con preferencia a la representación del andino. Se ha generado un corpus de

testimonios afroperuanos bastante heterogéneo y enriquecedor, pero se ha descuidado su análisis crítico en los últimos años.

Considerando que la diáspora africana al continente americano tiene más de 500 años y que, en la actualidad, alrededor de 90 comunidades afroperuanas luchan denodadamente para sobreponerse a la pobreza, el desempleo, el racismo y la discriminación étnica; concluyo afirmando que el testimonio (y, por extensión, el discurso (auto)biográfico) es una estrategia alternativa para difundir, valorar y visibilizar la historia del afroperuano y su aporte cultural a nuestro país.

Bibliografía

Fuentes primarias

Aguilar, Z. (1979). La negra más linda del Perú. En Andradi, E., Portugal, A. M., *Ser mujer en el Perú* (pp. 119-135). Tokapu Editores.

Asociación Laboral para el Desarrollo. (1993). *Cuestión de piel. Testimonios de racismo en el Perú*. Asociación Laboral para el Desarrollo Adec – Atc.

Baca de la Colina, S. (2022). *Yo vengo a ofrecer mi corazón*. Editorial Plaza & Janes.

Ballumbrosio, E. (2000). Mira el negro cómo está en el campo: los Ballumbrosio. En Rostworowski, M., *Lo africano en la cultura criolla* (pp. 169-176). Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Becerra, H. & Carazas, M. (1998). Amador Ballumbrosio: "Nosotros somos yanas". Testimonio de un músico chinchano. *Aura* 2, 3-6.

Barranzuela, F. (2007). *Historia de Yapatera*. Municipalidad Provincial de Piura.

Bueno, L. (2009). La guerra de los runas. En Bedoya, S. (Coordinación y compilación). *Coloquio lo cholo en el Perú. Migraciones y mixtura. Tomo II* (pp. 145 – 152). Biblioteca Nacional del Perú.

Campos, J. (2000). La familia Campos. En Rostworowski, M., *Lo africano en la cultura criolla* (pp. 187-206). Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Carazas Salcedo, M. (Editora) (2002). *Acuntilu tilu ñao. Tradición oral de Chincha*. Terramar Editores.

Cavero Velásquez, A. (2009). Confieso que he vivido. En Villanueva Regalado, L., *Tributo al "Zambo" Cavero. Vida y gloria de un grande* (pp. 36-70). Consorcio Villacon.

Centro de Desarrollo Étnico (2015). *Personajes afrodescendientes del Perú y América*. Centro de Desarrollo Étnico.

Cubillas, T. (2000). Nunca acuné amargura. En Rostworowski, M., *Lo africano en la cultura criolla* (pp. 159-163). Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Forgues, R. (2007). *Cantar del golondrino. Testimonio de vida*. Editorial San Marcos.

Fuentes, L. (2000). La africanía no fue un obstáculo para mí. En Rostworowski, M., *Lo africano en la cultura criolla* (pp. 165-167). Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Leigh, D. (2002). El universo femenino de Cornelio Heredia. En Millones, L., Panfichi, A., Vich, V., *En el corazón del pueblo, pasión y gloria de Alianza Lima 1901-2001* (pp. 85-104). Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Lino Cornejo, E. (2007). *Oía mentar la hacienda San Agustín*. Convenio Andrés Bello.

Matos Mar, J., Carbajal, J. (Compiladores) (1974). *Erasmo. Yanacón del valle de Chancay*. Instituto de Estudios Peruanos.

Miloslávich, D. (Edición, compilación y notas de) (1993). *María Elena Moyano: En busca de una esperanza*. Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.

Millones, l., Leigh, D. (2002). Cubillas, o el color de la fama. En Millones, L., Panfichi, A., Vich, V., *En el corazón del pueblo, pasión y gloria de Alianza Lima 1901-2001* (pp. 105-126). Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Quispe Rivadeneyra, A. (2003). *De la pampa. La presencia afroperuana en el desarrollo de la agricultura en Cañete*. Asociación Pluriétnica Impulsadora del Desarrollo Comunal y Social Apeido.

Rocca, L (2018). *Bartola Sancho Dávila. Bailarina de Malambo*. Museo Afroperuano de Zaña.

Rodríguez Pastor, H., Silva Cordero, M. (2006). Magaly. Sabores y sinsabores en el mundo del tamal. En Rodríguez Pastor, H., *De tamales y tamaleros. Tres historias de vida* (pp. 27-250). Universidad de San Martín de Porres.

Salcedo Mitrani, L. (2007). *A la sombra del guarango*. Fondo Editorial del Congreso del Perú – Banco Central de Reserva del Perú.

Sánchez Villagómez, M., Carrasco Atachao, R., López Parrillón, V. H. (2006). Víctor Hugo. La empresa del tamal. En Rodríguez Pastor, H., *De tamales y tamaleros. Tres historias de vida* (pp. 253-340). Universidad de San Martín de Porres.

Santa Cruz, O. (1998). Mi vida con los Santa Cruz. *La Casa de cartón de OXY* 14, 77-82.

Santa Cruz, O. (2015). *Mi Tío Nicomedes*. Ediciones Noches de Sol.

Santa Cruz, R. (2000). La familia Santa Cruz. En Rostworowski, M., *Lo africano en la cultura criolla* (pp. 177-185). Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Santos Izquierdo, E. (2014). *Teresa Izquierdo en familia. Vida y receta de la "Mamá de la Cocina Peruana"*. Revuelta Editores.

Roca Rey Miró Quesada, B. (1995). *De cajón Caitro Soto, el duende en la música afroperuana*. Empresa Editora El Comercio S. A.

Silva Cordero, M. (2008). Negritud, endorracismo y desencuentros en mi propia familia. En Rodríguez Pastor, H., *Negritud. Afroperuanos: Resistencia y existencia* (pp. 351-362). Centro de Desarrollo Étnico.

Stein, S. (2002). Esquivando los golpes dentro y fuera de la cancha de fútbol. Testimonio de Miguel Rostaing. En Millones, L., Panfichi, A., Vich, V., *En el corazón del pueblo, pasión y gloria de Alianza Lima 1901-2001* (pp. 37-51). Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Municipalidad de Lima Metropolitana (1986). *Habla la ciudad*. Municipalidad de Lima Metropolitana – Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Zamudio, D. (1995). *Piel de mujer. Testimonio de Delia Zamudio*. Fovida.

Fuentes secundarias

Carazas Salcedo, M. (2003). Entre la tradición oral y el testimonio, descubriendo Chincha. En Espino Relucé, G. (Compilador) *Tradición oral, culturas peruanas –una invitación al debate–* (pp. 225 – 233). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

------ (2008). Voz y presencia de la mujer afroperuana. El testimonio de Delia Zamudio. En Moromisato, D. (Editora). *La segunda mirada. Memoria del Coloquio "Simone de Beauvoir y los Estudios de Género*" (pp. 109-117). Ediciones Flora Tristán / No Evas Editoras.

------ (28 de noviembre de 2010). El caso de Erasmo. *El Dominical. Suplemento de actualidad cultural de El Comercio* (pp. 12-13).

------ (2011). *Estudios Afroperuanos. Ensayos sobre identidad y literatura afroperuanas*. Centro de Desarrollo Étnico.

------ (2017). Cumanana y memoria oral en *Historia de Yapatera* de Fernando Barranzuela. *D'Palenque* (2) 2: 19-32.

Moraña, M. (1995). Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX. En Pizarro, A. (Organizadora). *America Latina. Palabra, literaturame cultura. Vanguardia e modernidade* (pp. 479-515).Unicamp.

Ortiz Fernández, C. (2004b). *Procesos de descolonización del imaginario y del conocimiento en América Latina. Poéticas de la violencia y de la crisis*. Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Rocca, L. (1985). *La otra historia (Memoria colectiva y canto del pueblo de Zaña)*. Instituto de Apoyo Agrario.

Stein, S. (Compilador). (1987). *Lima obrera: 1900-1930*. Ediciones El Virrey.

Theodosíadis, F. (1996). *Literatura testimonial. Análisis de un discurso periférico*. Cooperativa Editorial Magisterio.

Entender la negritud

El significado de ser negra en "Me gritaron negra" de Victoria Santa Cruz

Hilter Jamess Lozano Mejía
Universidad Nacional Federico Villarreal

Introducción

Victoria Eugenia Santa Cruz Gamarra (La Victoria, 27 de octubre de 1922 - Lima, 30 de agosto de 2014) fue la octava hija del matrimonio entre don Nicomedes Santa Cruz Aparicio, escritor y dramaturgo, y doña Victoria Gamarra, bailarina de zamacueca y marinera. Es considerada como una de las principales estudiosas y difusoras del arte afroperuano. Se inició en el mundo de las tablas con el grupo de danza y teatro Cumanana (1958), junto a su hermano menor Nicomedes (noveno hijo), famoso decimista y poeta. Becada por el gobierno francés, viajó a París para estudiar en la Universidad del Teatro de las Naciones (1961) y en la Escuela Superior de Estudios Coreográficos. En esta

última destacó como creadora y diseñadora del vestuario de la obra *Retablillo de don Cristóbal*, de Federico García Lorca, y en *La rosa de papel*, de Ramón del Valle Inclán.

Victoria destacó como coreógrafa, vestuarista, compositora y estudiosa del arte afro y el folclore peruano en general. A lo largo de su prolífica carrera artística grabó e interpretó numerosas canciones y poemas. Algunos de ellos como "Me gritaron negra" se convirtieron en auténticos himnos de orgullo e identidad cultural. Además, de ser destacada compositora e intérprete, también dedicó su vida a recopilar y rescatar expresiones artísticas afroperuanas: el alcatraz y la zamacueca.

Durante nueve años estuvo al frente del Conjunto Nacional de Folclore del Instituto Nacional de Cultura, con el cual realizó exitosas giras internacionales. Entre las décadas de 1980 y 1990 fue profesora invitada en destacadas instituciones educativas y durante más de diez años ejerció como catedrática e investigadora en la Universidad Carnegie Mellon (EE. UU). Además, dictó tallares en varios países: Rusia, Israel, Argentina, España, Italia, entre otros. En las diversas facetas de su producción artística subyace su trabajo entorno al Ritmo

interior. Su labor ha sido determinante en el devenir del folclore afroperuano. En el 2004 dirigió la obra "Callejón de un solo caño", protagonizada por Lucila Campos y Teresa Palomino. En reconocimiento a su aporte a la cultura del Perú, el Ministerio de Cultura ha declarado este año 2022 como "Año del Centenario de Victoria Santa Cruz Gamarra".

Respecto a la valoración de la obra de Victoria Santa Cruz hay un importante número de estudios. Entre ellos citamos a Zuluaga (2021) quien considera que en la producción de la referida artista se evidencia un feminismo negro y sus potencialidades para la deconstrucción del sistema patriarcal y el orden social racializado. Nosotros nos adherimos a su postura, porque efectivamente evidenciamos en nuestro objeto de estudio una voz contestaria en el segundo segmento diferencial del poema contra la sociedad discriminadora de la mujer negra.

Para Gordillo (2019) en "Me gritaron negra" la palabra se convierte en un puente que une negación y reivindicación. Concordamos con la investigadora, porque también notamos que en el poema hay una clara

diferenciación entre discriminación y reivindicación que lo hace la propia protagonista a partir de su aceptación de su identidad.

Es pertinente también mencionar que el poema "Me gritaron negra" tiene una relación directa con una experiencia traumática, muy dolorosa que le sucedió de niña a Victoria Santa Cruz. Ella refiere que cuando ella tenía aproximadamente siete años, o quizás menos, se mudó a La Victoria, al barrio de Sebastián Barranca, donde ella vivía, una familia blanca. Esta tenía una hija de cabello rubio (gringuita, en palabras de Victoria), quien dice a los demás niños: "si esa negrita juega, yo me voy". En ese instante sus amigas, de origen mestizo, le piden que se retire, esta humillación le marcó profundamente.

Nuestro análisis está estructurado en dos partes:

1) Significado de marginalidad. En este apartado analizamos el significado cultural de lo que implica ser negra en una sociedad peruana profundamente discriminadora contra las personas afroperuanas, y un tanto más, con las mujeres negras.

2) Significado de orgullo negro. La protagonista se acepta a sí misma y, en consecuencia, se inscribe a un grupo étnico-cultural con una definida identidad, y a partir de ello se enfrenta a la sociedad discriminadora, ya no permite más vejámenes contra su persona.

1. Significado de marginalidad

El poema es una narración en la que el yo lírico nos cuenta que cuando ingresó al mundo social con uso de razón recuerda una expresión que lo marcó negativamente mucho tiempo de su vida, la hizo una mujer insegura, infeliz, cuando apenas era una niña sintió en su ser la injusta discriminación por ser negra. Leamos:

> Tenía siete años apenas,
> Apenas siete años,
> ¡Qué siete años!
> ¡No llegaba a cinco siquiera!
> De pronto unas voces en la calle
> Me gritaron ¡Negra!

Por primera vez la protagonista va a prestar atención a su color y va a descubrir el significado social que significa ser negra: inferior, fea, antiestético. Ella aceptó como verdad estos prejuicios étnicos. Por ello, retrocedía

sumisa ante el grito "negra". Esto trajo como consecuencia el desprecio a sus rasgos físicos y a su alienación: querer ser blanca para encajar en una sociedad discriminadora de lo afro. Leamos:

> Y odié mis cabellos y mis labios gruesos
> Y miré apenada mi carne tostada
> Me alacié el cabello,
> Me polveé la cara,
> Y entre mis entrañas siempre resonaba la misma palabra
> ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
> ¡Negra! ¡Negra! ¡Neeegra!

En estos primeros versos del poema que estamos analizando se percibe la discriminación contra la mujer negra, pero este desprecio es cultural e ideológico. Afirmamos que la discriminación contra la protagonista es cultural, porque la cultura hegemónica, blanca, ha estructurado trazos distintivos culturales. Lotman (1979) refiere que toda cultura realiza trazos distintivos y que estos no son universales, pues no existe una cultura universal, lo que hay son subconjuntos culturales. Entonces, podemos aseverar que la cultura criolla hegemónica peruana ha establecido que lo negro es repulsivo, inferior. Esto es enrostrado contra la

protagonista cada día de su existencia, por lo que ella termina aceptando erróneamente como verdad, lo que deviene en su sumisión y alienación. Pero los cánones culturales de la cultura hegemónica están atravesados y constituidos por la ideología. Zizek (1992) argumenta que la ideología construye la realidad y la transmite a las personas como verdad. En el poema e incluso en la propia experiencia que le sucedió a Victoria Santa Cruz se asume como verdad que lo negro es malo.

La discriminación que sufre la protagonista es través de la palabra. Blanco y Bueno (1989) nos dicen que las palabras en el plano del contenido constituyen lexemas. En el poema "Me gritaron negra", desde el título la palabra protagonista es "Negra", que a su vez transmite el significado de fea, inferior, antiestético, despreciable. Al respecto, Gordillo (2019) afirma que "'Me gritaron Negra' contiene 97 versos, 38 párrafos, 320 palabras y 1 color que lo impregna todo: negro. Ciento y un veces en el cuerpo del poema se repiten negra, negro, negros, neeegra" (p. 144).

La citada investigadora también nos dice que el poema ingresa al campo jurídico, puesto que la ley declara

que todos somos iguales. Nos adherimos a este argumento porque efectivamente el poema es una denuncia al mal comportamiento social, no hay una aplicación de la ley. Recordemos que la Declaración Universal de los derechos Humanos (1948) en sus artículos 1 y 2 enfatiza claramente que todos los seres humanos somos iguales en dignidad y derechos, y no hay causas para ser discriminados por motivos de raza, color, sexo, idioma, religión, etc. Leamos lo expresado por Gordillo (2019):

> Los versos destilan rebeldía ante un sistema opresor, que, a pesar de pregonar la igualdad formal ante la ley, muestra su deforme aplicación fáctica. Si bien, "luego de siglos de evolución política y jurídica, existe un consenso universal en cuanto a que los derechos y las competencias, las libertades y las prerrogativas, deben armonizarse dentro del marco del orden jurídico", no es menos cierto, que ese orden jurídico debe estar vivo, y esto significa saltar las líneas del papel, de la ley, de los códigos y hacerse carne, porque el derecho se trata de convivencia armónica entre personas que aman, odian, respiran, sienten; es en este punto, que el derecho entra en intimidad con la poesía, pues esta más que un género literario es "otra manera de expresar y habitar el mundo; con ella el poeta dice y habla sobre lo que entiende y comprende de la realidad" (p.145).

Podemos decir que si no hay respeto a los Derechos Humanos de la protagonista del poema, entonces estamos ya no frente a un ser humano, sino ante un cuasi humano. Por tanto, es válido que se la margine. Pero el poema no termina en estos versos.

2. Significado de orgullo negro

El proceso de blanqueamiento no funcionó, no surgió efecto, continúo siendo discriminada, objeto de burla. A punto de caer totalmente derrotada reaccionó, su orgullo, su dignidad se pusieron de pie. Afrontó a la sociedad hegemónica, a la cultura oficial, les contestó con sus propias armas: la risa, la burla, se rio de sus insultos, sus discriminaciones. Leamos a continuación:

> De hoy en adelante no quiero
> Lacear mi cabello
> No quiero
> Y voy a reírme de aquellos,
> Que por evitar —según ellos—
> Que por evitarnos algún sinsabor
> Llaman a los negros gente de color
> ¡y de qué color!
> Negro

A partir de esta reacción surge un nuevo ser: acepta su raza, su color, su identidad, su sentido de pertenencia a una cultura rica en tradición, agradece a Dios por su color, ya no siente vergüenza, sino orgullo, se quitó de encima el peso de las burlas y la marginación. Todo esto a partir de su comprensión de ¿qué es ser negra? Leamos los siguientes versos:

Al fin
Al fin comprendí
Al fin
Ya no retrocedo
Al fin
Y avanzo seguro
Al fin
Y bendigo al cielo porque quiso Dios
Que negro azabache fuera mi color
Y ya comprendí
Al fin
¡Ya tengo la llave!
¡Negra soy!

Zuluaga (2021) argumenta que el centro de atención en el poema es el papel de los afectos, la potencia de las emociones, su relación con el contexto histórico de producción y con la construcción de las subjetividades subalternas. Estamos de acuerdo con su análisis porque

en los versos que estructuran el poema están cargados de una gran emotividad, de una fuerza expresiva. En estos últimos versos citados, la sensibilidad llega a su clímax, el yo lírico ya no quiere ser más un sujeto subalterno, lo grita a viva voz. Parafraseando al famoso artículo de Spivak (1998) podemos aseverar que en este poema la mujer negra sí tiene voz, se deja sentir. Podemos, también, afirmar que la ideología dominante ya no opera en ella, ha perdido su poder. Zizek (1992) explica que una ideología se apodera completamente del sujeto cuando este ya no opone ninguna resistencia. En "Me gritaron negra" la protagonista en un principio no opuso resistencia, asumió como verdad la ideología dominante, lo que devino en su alienación, en su infelicidad. Sin embargo, en la segunda parte del poema, el yo lírico despierta de su engaño, no creé más en la ideología impuesta por la sociedad discriminadora, ha derribado el mito, el estereotipo para pasar recién a ser un verdadero sujeto con sus respectivos derechos que le asisten. Gordillo (2019) al respecto dice:

> Santa Cruz llega al corazón de la palabra, escribe no solo para escucharse sino para ser escuchada, cada sílaba de su poema encuentra ecos en lo cotidiano. El sentimiento que impregna sus versos es una

> fuerza arrolladora que nos sorprende desde la matriz de nuestros prejuicios: Y voy a reírme de aquellos, /que por evitar –según ellos–/ que por evitarnos algún sinsabor/ Llaman a los negros gente de color. Se adivina cierto dejo de ironía en estos versos. Su melódica rima contiene un grito de justicia capaz de reventar los tímpanos de los indiferentes (p. 145).

Para Zuluaga (2021), Victoria Santa Cruz es una de las pioneras del feminismo negro en Perú y Latinoamérica. Porque existe el feminismo hegemónico; sin embargo, lo realizado por ella es un feminismo subalterno que adquiere en su poema y en toda su obra visibilidad. El citado investigador refiere:

> Su poema "Me gritaron negra", el cual tomaremos como referente de análisis desde el enfoque afectivo/emocional, es considerado un clásico lírico-poético en el que explora el sentido de lo negro desde su propia experiencia personal. Refleja el choque cultural y el proceso de (re)conocimiento y autoidentificación de una identidad originalmente desgarrada y después reconfigurada, con la potencia de esa dimensión "visceral" que muy bien se expresaba en las primeras etapas del feminismo de finales del siglo XVIII (p. 304).

Sin duda, en el poema "Me gritaron negra" hay una reivindicación de la mujer negra, la cual desde la época de la colonia fue tratada como un objeto y abusada sexualmente por sus patrones. Ya en la República, su suerte no cambió sustancialmente, siguió siendo cosificad, discriminada y violentada sexualmente. Kapsoli (2014) al respecto afirma:

> En el contexto de la sociedad colonial y republicana, caracterizada por una serie de componentes señoriales, los propietarios de haciendas, de las minas, los comerciantes y las autoridades tuvieron, para su servicio, a un sector de la población esclava. Estos se desempeñaban como trabajadores domésticos realizando las tareas vinculadas a la vida cotidiana. En esta práctica adquirían prestancia las mujeres esclavas por sus cualidades culinarias, su entrega al cuidado de los niños, como nodrizas o hayas. Pero también muchas de ellas fueron destinadas a las prácticas de iniciación sexual de los señores, siendo objeto de obscenidades de los propios amos y generando una serie de contradicciones, rechazos y humillaciones afectivas (p. 67).

Por lo expuesto podemos asegurar que "Me gritaron negra" es un poema que busca revindicar a la cultura afroperuana, y con ello tanto a la mujer como al varón

negro, ambos objetos de burlas y vejámenes desde que sus ancestros pusieron un pie en tierras sudamericanas. El texto es muy valioso porque aborda los significados de ser negra e invita a la acción, a no sentir vergüenza por el color de piel, sino todo lo contrario: orgullo por ser negra, diferente, por pertenecer a una etnia con una rica tradición cultural que le ha dado y le sigue dando aportes positivos al Perú.

Conclusión

En el poema "Me gritaron negra" hay dos significados sociales latentes radicalmente opuestos de la palabra "Negra". El primero significa desprecio, marginalidad, fealdad, generando una alienación y amargura en el ser que lo padece, en este caso la mujer negra. Se le niega su derecho a ser respetada y tratada con igualdad, se la cosifica, se actualiza en su discriminación su pasado esclavista. Se percibe en los primeros versos una sociedad indolente que lanza un grito, un insulto a una niña, y no le importa destruir su inocencia. Esto es tan normativizado, que sus hijos aprenden también a despreciar al otro diferente, tal cual le pasó a la propia

Victoria Santa Cruz cuando era niña, que otra menor la discriminó sin ningún miramiento.

El segundo significado es lo opuesto, significa orgullo, identidad, pertenencia a una cultura rica en tradición, confrontación a la sociedad discriminadora que pretende invisibilizarla, cosificarla, esclavizarla. Pero para llegar a este punto es fundamental que el sujeto negro tome conciencia de su ser. A partir de esto dejará su rol de víctima y se hará sentir en la sociedad con todos sus derechos que le asisten, tal cual lo hizo la protagonista del poema, de lo contrario, se hubiera quedado con el primer significado del poema.

Bibliografía

Blanco, D. & Bueno, R. (1989). *Metodología del análisis semiótico*. Fondo Editorial Universidad de Lima.

Gordillo, S. (2019). *"Me gritaron negra": entre la negación y la reivindicación*. [Archivo PDF]. https://www.academia.edu/42345697/_Me_gritaron_Negra_entre_la_negaci%C3%B3n_y_la_reivindicaci%C3%B3n

Kapsoli, W. (2014). Esclavitud en el Perú. *Tradición*, 14, 63 – 70. https://doi.org/10.31381/tradicion.v0i14

Lotman, J. M. (1979). *Semiótica de la cultura*. Ediciones Cátedra.

Santa Cruz Gamarra, V.E. (02 de noviembre de 2022). *Me gritaron negra* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=754QnDUWamk

Spivak, G. C. (1998). *¿Puede hablar el sujeto subalterno?* [Archivo PDF]. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf

Zizek, S. (1992). *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI.

Zuluaga, J.C. (2021). *Poética visceral: feminismo negro, afectos y emociones en la obra de Victoria Santa Cruz* [Archivo PDF]. http://www.scielo.org.co/pdf/hall/v18n36/1794-3841-hall-18-36-291.pdf

Estancia poética primera

Por

Violeta Gonzáles Blanco de Pinglo

Magas en elementos

Nos descolocamos en la danza

vibramos los elementos

Unimos nuestras piezas

nos soldamos

y en el viento

expandimos la respiración

milagrosas majestuosas malabaristas

magas

En la tierra disponemos el cuerpo

en el agua desatamos la sangre

en el fuego retozamos el espíritu

(Del poemario *Habitar el rojo*, 2022)

Ritmo ritmo ritmo

Yo no le pedí a la vida ser maestra:
la vida lo hizo.

Victoria Santa Cruz

Te debemos en vida compensaciones
máxima exponente de tu cultura Afroperuana
poeta coreógrafa y compositora
No pediste nacer maestra
la dramaturgia y la plasticidad
el arte de los tuyos
Visionaria de la identidad
en tu búsqueda desde niña
lo tuyo crear y recrear
Danza fluidez cultivo
el movimiento absoluto
el humano rescatándose
a través de tu legado

(Del poemario *Habitar el rojo*, 2022)

Danza mi interior

Del taller "El bailarín interior".
A Victoria Santa Cruz

"Pa' saborear esta tiene que saber sentir"

Explora

Transforma

Ordena

Alinea

En su búsqueda constante,

encuentra desorden recurrente

traslada / regresa al centro

Atmósfera complaciente

horas de regocijo (ensayos)

cobijada en el metrónomo interior

de piezas diarias integrándose

En sintonía / En sincronía

Acierta el cuerpo en trasiego rítmico

versificado

Presencia disciplina memoria

en suma formas rebeldes

Vida

Tisaneras

"Es mi sabrosa tisana"
La Tisanera

Sabias y curanderas

acompasadas con la mañana

bebida fresca despachan

llegan las tisaneras

suave fruta hervida

piña y limón y azuquitar para su paladar

Colmena, Quilca, Moquegua

resuenan rebasan sus pregones

premian caminantes

plasmando sabores

ensalzan los mismos callejones

Aquí tiene vuestra merced, la tisana la para calmar su sed

Estancia poética segunda

Por

Víctor Manuel Campos Ñique

A Victoria Santa Cruz
(décima)

Persona con tal coraje,

que fue muy discriminada

y así también admirada,

dejándonos gran mensaje.

Es insigne personaje

para todos los peruanos.

¡Gracias! dicen los chinchanos,

festejan su natalicio,

homenaje tan propicio,

escribió arte con sus manos.

Cumanana a Victoria Santa Cruz
(Cumanana)

Victoria es una trome,

hizo poemas inspirados,

en una Lima de antaño,

callejón de un solo caño.

Si no sabes de su arte,

te invito a conocerlo,

marineras y festejos,

que a todos deja perplejos.

Leeré su obra con jarana.

Y seré su admirador,

Santa Cruz, mujer de valor,

ejemplar afroperuana.

Entrevistas a

Victoria Santa Cruz

Entrevista por Marco Aurelio Denegri

Marco Aurelio Denegri.- Hoy está con nosotros Victoria Santa Cruz, investigadora de las culturas de raíz africana y ampliamente conocida. Le damos la más cordial bienvenida.

Victoria ha publicado una contribución incluida en el cuarto tomo de una colección multiautoral que viene publicando el Congreso de la República, titulado "El Perú en los albores del siglo XXI" y aquí veo un trabajo de Victoria titulado "El importante rol que cumple el obstáculo". Es una contribución llena de ideas y de puntos del mayor interés, de modo que vamos a conversar en torno a esto.

El hecho de ser mujer, el hecho de ser negra y el hecho de ser latinoamericana y también completamente peruana, ¿estos han sido tres obstáculos para usted o no?

Victoria Santa Cruz.- Han sido obstáculos porque me di cuenta de que eso me impedía ciertas cosas, porque realmente he ido constatándolo, pero el nombre de esta conferencia que di en el Congreso se debe a que el

obstáculo sí cumple un rol: ¿quién en mí se molesta? ¿quién en mí reacciona? ¿Y desde dónde? Y entonces empecé a descubrir que el enemigo vive en casa, y empecé a descubrir que el obstáculo es… si uno empieza a comprender y a ponerse de pie, a asumir su responsabilidad sin buscar a quien culpar, empieza uno a encontrar esa clave que dice "Conócete a ti mismo". Esa es una clave maravillosa que existirá siempre porque mientras el ser humano no sepa quién es, tendrá siempre que buscar a quién culpar. Es muy cómodo, pero es una trampa porque todo lo que es cómodo es una trampa.

Marco Aurelio Denegri.- Ahora, concretamente estas dificultades que usted ha hallado, ¿se deben a una situación general de discriminación, a factores eminentemente sociales o de qué orden?

Victoria Santa Cruz.- Es discriminación. La cuestión está en que nos empecinamos en decir me discriminan por esto, me discriminan por el otro, y aquello no es más que consecuencia de otra cosa. Porque el ser humano, comprendámoslo bien, está dividido. Piensa una cosa, dice otra cosa y hace otra. Y mientras no tome consciencia de algo, lo va a destruir. Entonces, el racismo,

la discriminación según las razas, la discriminación por religión, la discriminación por apellido, por dinero, son consecuencias de una real división. Y entonces aquí hay algo que me encantaría compartir: desde el momento en que el enemigo vive en casa es que por alguna razón no estamos en casa. Y es empezar a ponerme de pie, asumir su responsabilidad y sin buscar a quien culpar, porque no hay revolución sin evolución y esa es una gesta al interior de cada uno de nosotros. Y lo importante que es descubrir lo que se llama "presente". Solo en el presente hay acción, y solo en la acción hay mutación, transformación. Esto lo vengo descubriendo desde que tengo uso de razón, porque desde una memoria ancestral heredé aspectos básicos del ritmo, África. Y cuando en la vida cotidiana, que es la escuela que hemos olvidado, empiezo a tocar fondo en un momento de mi vida dije "no obstante africano, esto es cósmico", porque qué cosa tiene el ser humano si es un aspecto del cosmos. Entonces es fácil decir, "soy un microcosmos", pero entonces descubre las leyes dentro y entra al sitio que te corresponde.

Marco Aurelio Denegri.- Me parece que en el planteamiento hay una inversión, porque normalmente se dice que la transformación tendrá primero que ser social y entonces usted lo invierte y dice "la revolución empieza por uno".

Victoria Santa Cruz.- Empieza desde casa, además lo social qué es. Es preciso que no continuemos nadando en un océano de palabras. Si no estamos conectados con nosotros mismos no podemos conectarnos con el otro. Cuando uno empieza a comprender lo que es respeto, la base de todo, incluyendo el amor, pero cuando eso se comprende a cierta edad hay una convicción porque hay una conexión interna. Entonces esto no es racional, analítico, convencional. Esto es sin adjetivo. Y allí viene lo que es compromiso y se respeta porque está dentro de las fibras nuestras. Esto empieza a dar paso a esa calidad de atención que de adentro hacia afuera y se alimenta algo que vive en nosotros, porque la diferencia entre el animal y el ser humano es la dignidad.

Marco Aurelio Denegri.- Me la impresión de que usted está hablando desde una posición de la persona que ha llegado luego de un proceso, de una evolución…

Victoria Santa Cruz.- Estoy diciendo que la persona ha entrado en un aspecto del proceso, no hay que olvidar que estamos en la eternidad. Un aspecto del proceso es que hay una cosa clara: "ya no quiero eso", pero esto se sigue decantando porque es eterno.

Marco Aurelio Denegri.- A lo que yo iba es a que eso ha supuesto en usted y en cualquier otra persona que lo emprenda un trabajo, ha supuesto un empeño, una perseverancia. Normalmente la gente no quiere hacer ningún esfuerzo, es ociosa, entonces está esperando que algo le sea dado, no que esto se consiga después de una labor tenaz, sino que se concedido por una entidad, que puede ser el Estado, algo que sea mayor que nosotros.

Victoria Santa Cruz.- En la realidad, lo fácil o difícil no existe, la realidad es sin adjetivo. Entonces está dicho que el único animal que tropieza sobre la misma piedra es el hombre, pero cuando empieza esto porque la vida es sumamente interesante… qué cosa cuando eres golpeada y tú dices "pero qué he hecho yo". Y hay una cosa que quiero decir: en un aspecto de mi proceso fui víctima y no aguanto a las víctimas. Creen que todo el mundo está contra ellas. Mi interés en compartir es tan real, adoro a

los niños, adoro a la gente joven, y entonces cuando uno descubre su tarea no es ni maravillosa ni genial, ha descubierto su tarea y esa es una bendición. Yo invito a trabajar y esto no es terrible, es una satisfacción que por ser armoniosa no es exuberante. Todo lo exuberante es exceso y en todo exceso hay ausencia. Entonces si uno espera que las cosas le caigan, hay un refrán muy antiguo que dice "Quien por su culpa padece, vaya al infierno a quejarse".

Marco Aurelio Denegri.- Y también "El que vive de esperanzas, muere en ayunas".

Victoria Santa Cruz.- Si estamos aquí es por algo, hay que pagar con su cuota de esfuerzo. Cuando empieza uno a trabajar y a descubrir qué es el trabajo, por Dios, es conocer el estado anímico y es estar en lo que estás haciendo, es crecer. Yo no digo "yo enseño" porque es despertar calidades inherentes al ser humano, empieza algo a trabajar desde adentro y empieza uno a despertar y a ponerse de pie.

Marco Aurelio Denegri.- En su trabajo dice "¿cómo acercarse con un serio interés a estas llamadas expresiones

populares si a lo folklórico, a lo pueblerino, a lo ingenuo se los ha hermanado, es decir se los ha metido en un mismo saco?". ¿Quién ha hecho eso?

Victoria Santa Cruz.- Cuando aquí, allá y acullá dicen "eso es muy folclórico, barato". Además, hay una cosa que es importante, si el folclore quiere decir "conocimiento del pueblo", y pueblo se asocia con hombres menos cultos o incultos, eso es peyorativo. Ya que hay que etiquetarlo, todo sería conocimiento del hombre desde un aspecto del proceso de su evolución. Hay también una cosa que es importante señalar, las clases sociales no son estancadas. Está dicho por un proverbio hindú, el río está siempre allí, pero el agua no es nunca la misma. Si fuera realmente esto cierto, esto que está trabajándose aquí en esta etapa, va a ser transformado por otro nivel superior, porque vida es renovación, transformación.

Marco Aurelio Denegri.- Le voy a contar una anécdota, hace muchos años estuvo por aquí Moisés Vivanco. Lo acusaron con razón o sin ella de internacionalizar lo nuestro, de cambiar lo que era esencialmente folclórico, modificarlo y dar entonces una imagen musical del Perú

que no se correspondía con lo que consideramos auténtico. Una de las características de lo folclórico hasta donde yo sé es su carácter de permanencia que no lo tienen otras manifestaciones. Yo recuerdo que él decía "vean una cosa, hay un instituto —creo que era la Casa de la Cultura— que debe velar y guardar lo folclórico como valores más o menos inamovibles, pero yo soy un músico que puede hacer con esto una serie de otras cosas, una serie de creaciones, y en esa medida yo no tengo que someterme a cánones, ni a reglas ni a un inmovilismo y, por lo tanto, puedo internacionalizar, quizás es mi versión, yo no digo que sea lo auténtico del Perú". ¿No cree que en el fondo estaba en lo cierto?

Victoria Santa Cruz.- Estoy segura porque lo he vivido. Si yo me he atrevido a darle cierto carácter a ciertas danzas de raíz africana es porque descubriendo el ritmo, descubriendo a dónde va esto, y sintiendo que es preciso hacerlo porque realmente la danza la música, la artesanía, los instrumentos musicales son medios, no son metas. Y estas culturas "disque" subdesarrolladas estaban inmersas en la vida. En las culturas desarrolladas son aprendidas por especialistas y estos especialistas desconocen todo

sobre la vida. Es como afinar en un instrumento que no puede ser afinado por otro. Entonces, me he permitido ciertas cosas por conocer lo que es el ritmo y para poderlo comunicar. En el transcurso de mi vida he tenido una madre que fue extraordinaria; de ella aprendí a bailar la marinera, tristes con fuga de tondero. Cuando cantaba las décimas hacía el acompañamiento de la guitarra con su misma voz, o sea, que aprendimos la melopea del socavón. Y mi padre, que se crio en Estados Unidos, se fue de ocho años con unos padrinos y volvió de treinta y dos, se casó y de allí venimos nosotros. Entonces desde muy pequeñita, todos hemos conocido de paporreta a Wagner, Haydn, Handel, Mozart. Después cuando ya éramos nenitos más grandes en la mesa del comedor, los días de fiesta tamborileábamos en la mesa y hacíamos composiciones rítmicas, pero sin saber que existía un continente africano. Como está dicho ya, desde el intelecto se colonizan ciertas partes del cuerpo y no se puede ser libre desde una colonización. Esto es conexión, la química del conocimiento es algo increíble. Y por eso, cuando en un momento dado de mi vida descubro que el

continente africano es cósmico, yo puedo compartir con la familia humana.

Marco Aurelio Denegri.- Aquí hay una frase que me parece críptica: "Conocí del África ciertos aspectos del ritmo que calaron muy hondamente en mí". ¿Podrías ampliar esto?

Victoria Santa Cruz.- Hay ciertas cosas que se han experimentado y no se explican, pero voy a tratar. Mira que, por ejemplo, estaba en esa época en el ropero y la llave estaba "clic, clic, clic". Algo llamaba a las combinaciones rítmicas, viviendo el silencio cuando descubro que la clave del ritmo, la clave de todo es el silencio. Silencio no es estar con la boca cerrada, silencio es estar interiormente descubriendo ese mundo que es preciso conocerlo. Empiezas a darte cuenta que las mismas leyes cósmicas están en la cocina. Aprendí a cocinar de mi madre. Esa mujer vaciaba el agua hervida al suelo y decía escucha el sonido, cuando el agua ha hervido es un sonido y cuando está cruda es otro y ya lo creo. Ella se ponía en contacto con vibraciones. Entonces, no olvides que dentro de nosotros vive un conocimiento importante, pero hay que descubrirlo

porque estamos divididos y solamente se despierta con una actitud frente a la vida. No son ideas, son hechos, sino que hay algunas cosas que no se pueden decir porque deviene en lo analítico y el análisis empieza cuando la acción cesa.

Marco Aurelio Denegri.- Aquí habría dos variables. En primer lugar, un medio favorable, un entorno familiar que ha favorecido eso y hay una particular sensibilidad de Victoria Santa Cruz que la ha canalizado, no todos tenemos…

Victoria Santa Cruz.- No tenemos por qué. Si yo te contara cómo la vida me ha fustigado por tener ciertas condiciones desde la escuela primaria. Por tener ciertas condiciones era la última y tenía que hacer un esfuerzo superior para que no se me pueda bajar al otro lado. Todo eso ha sido un privilegio y eso es lo que quiero justamente compartir. Las increíbles ventajas de las aparentes desventajas, porque si bien es triste la discriminación del blanco al negro, más triste es del negro al negro y existe también. Todos somos diferentes como son diferentes las huellas digitales, los procesos no se repiten jamás, pero sí

hay algo dentro y si no estamos aferrados a esto, de pronto algo despierta.

Los seres humanos somos diferentes por obvias razones, en lo negativo y en lo positivo cada cual es único. O sea, que copiar es nefasto. Si el profesor no está en contacto consigo mismo, no sabe de dónde viene la dificultad de aquel. Y allí está lo interesante, que si es un profesor que ha trabajado dentro está dando y recibiendo porque esa es una ley cósmica. El que enseña está aprendiendo del alumno; por eso es que jamás se ríe uno del que no sabe y al guiarlo está aprendiendo. Y no le dice "que es así", lo orienta para que el otro despierte y crea que puede ir más lejos o más profundamente que el profesor.

Marco Aurelio Denegri.- Voy a citar aquí otro pasaje que me parece importante: "Por haber vivido, experimentado y desarrollado el ritmo interior a lo largo de un proceso me atrevo a sostener en esta época lo que estos seres supieron hace muchísimo tiempo. Supieron que las bases para establecer las conexiones requeridas propiciando un superior nivel de evolución están en el cuerpo humano". Ahora, ¿cuánto tiempo te tomó a ti darte cuenta de esto?

Victoria Santa Cruz.- En el cuerpo humano existen secretos que no son del plano físico terrestre. Entonces aquí no se habla de tiempo, por la sencilla razón de que ciertos aspectos del conocimiento según tu actitud suceden en un instante, que yo he necesitado 30 000 libros para leerlos y jamás te van a decir la realidad. Es la conexión, es otro mundo. No es cuánto tiempo te tomó, sería mejor ponerlo en "¿cuál es la actitud que tuviste que sostener para que sucediera?". Allí está la cuestión. Actitud viene de acción.

Marco Aurelio Denegri.- Yo preguntaba por el tiempo porque en todos los sucesos importantes hay un punto de quiebre, un momento estelar, y este momento se produce después de una gestación, pero es un proceso que toma tiempo.

Victoria Santa Cruz.- Hay ciertas cosas que yo misma no puedo decir "esto fue por tal razón, porque esto ha sucedido y soy consciente de eso". ¿Entonces qué sucede? Empiezas tú a descubrir y ese descubrir, esa conexión y ese estado anímico tiene un sabor que no se puede explicar. Por eso, cuando ese sabor-saber empieza a manifestarse, entonces, eso no se puede ir al ego y

cuando descubro que el ego y la discriminación y la arrogancia pertenecen al pasado, digo "pero cómo es posible que podamos estar a merced de quienes se están muriendo de miedo porque la real fuerza comparte". El miedo se arma de una máscara de poder e impone. Si la fuerza real se impusiera perdería su calidad de fuerza.

Marco Aurelio Denegri.- En tu trabajo dices "Crearon sabias combinaciones rítmicas las que al ser percutidas o experimentadas de diferentes sutiles maneras darían a quienes las viven la capacidad de entrar en sí mismos". Bien, acá hay algo bien interesante por lo siguiente. Yo recuerdo hace muchos años cuando leí las obras completas del filósofo español José Ortega y Gasset. Él en unas de sus obras se ocupa de esta capacidad que nos es privativa a los seres humanos: de entrar en nosotros mismos. Y decía Ortega, con mucha razón, que cuando el animal no es activado por alguna exterioridad, se duerme. El ánima no puede desentenderse de lo que le rodea y entra en sí mismo. Ortega decía… pero en nuestro idioma tiene un verbo que no se puede traducir a ningún idioma y es el verbo "ensimismarse".

Victoria Santa Cruz.- "Ensimismarse" tiene muchas connotaciones que no me gustan nada… Siempre que estemos metidos, enfrascados decimos "yo mismo", racionalmente, y no tiene que ver nada con "yo mismo". "Yo mismo" ya es un nivel. Entonces, al percutir se están formando unidades, llamando a unidades, entonces de pronto hay una conexión y es un estado anímico de un nivel superior. Este conocimiento que existe en culturas antiguas es un conocimiento de seres humanos de otros niveles, son rezagos de un conocimiento. Cuando se habla de tambores pensamos en la Mama África, pero los tambores en China, los tambores en Japón son tambores increíbles. Cuando Peter Brook vino a Lima en los sesenta y tantos, yo estaba dirigiendo el Conjunto Nacional de Folklore en el Instituto Nacional de Cultura. Entonces, Peter Brook pertenece a una institución que fundó el señor Gurdjieff del Cuarto Camino y entonces él fue a ver un ensayo mío y se quedó fascinado porque yo hacía allí con los chicos trabajos de ritmo. Y me invitó a París para que trabajara con su grupo. Cuando iba a montar el Mahabarata invitó a diferentes profesores de diferentes partes del mundo y yo fui una de ellas; estuve

trabajando un mes y no sé cuántas semanas. Fui con mi sobrino Rafael que hacía la percusión. Cuando llegamos estábamos conversando. Estaba ahí sentado Rafael sobre el cajón y entonces le dice "y tu instrumento, ¿cuál es?". Entonces Rafael empezó a tocar el cajón y en ese instante viene un percusionista chino, viene uno japonés y uno hindú que no sé de qué tribu era porque estaba con un traductor. En ese momento mágico, gente de distintos puntos del mundo sin decir "¿en qué momento entro?" hacen un momento increíble. Peter Brook se quedó fascinado. Esa es la lengua del ritmo interior. Nadie tiene que decir "ahora ya vamos, 1, 2, 3". Fue una satisfacción increíble.

Marco Aurelio Denegri.- Tú eres bien clara cuando hablas de "entrar", porque también cuando uno dice "conexión" puede ser una conexión que no suponga una entrada…

Victoria Santa Cruz.- Primero uno empieza a conocer los sabores, después ya tiene la voluntad porque empieza a recordar el estado anímico y busca ese estado anímico y hay otra vez las conexiones. Según tu calidad de hacer es la guía que vas a tener y entonces vas a ser guiado porque

eso es cierto, y entonces te conectas, no mal uses eso, porque en el hecho nada más de querer mal usarlo, ya saliste. Yo me acuerdo que en mi proceso cuando decía "Oh…" (con ademanes de sorpresa), era como apagar la vela. En el momento que te sorprendes ya estás afuera. Entonces es entrar, percutir y empieza una química ahora, y por eso que los procesos son diferentes. Si a este ser humano lo que le interesa es ser un buen percusionista, no va a ir más allá de eso que estoy hablando, porque todo aquello hay que ponerlo en práctica en una escuela que hemos olvidado cuyo nombre es "vida cotidiana". Allí está la cuestión.

Marco Aurelio Denegri.- ¿No crees tú que también aquí hay una cuestión? Aparte de todo esto que es muy interesante, hay una cuestión racial y me refiero a lo siguiente: está demostrado científicamente que la raza negra tiene un lenguaje no verbal mucho más abundante y rico que otras razas. Eso se ha podido estudiar muy bien en el África. Para el nativo de Nigeria comunicarse no es simplemente pronunciar, simplemente decir palabras, sino es poner todo el cuerpo a contribución de esta

comunicación, entonces es hacer gestos, muecas, ademanes.

Victoria Santa Cruz.- Te interrumpo para decirte esto. No está haciendo gestos para contribuir, los gestos son consecuencia de su estado.

Marco Aurelio Denegri.- Yo había entendido que el movimiento corporal es parte del significado oral.

Victoria Santa Cruz.- Atención que quiero ponerlo bien claro. A mí me han dicho en distintos países "tú hablas con tu cuerpo". El gesto, el timbre de voz son consecuencia de un estado anímico. Como empieces en el gesto ya te fundiste, porque ya eso es falso, no se empieza la consecuencia. Estaba anímico y, entonces, el gesto y el timbre de voz, que es importantísimo. Por eso es que cuando trabajo con ritmo no necesito mirar al que está trabajando, sino en el sonido, si salta y cae, sea el sonido que está mintiendo.

Marco Aurelio Denegri.- Yo insisto que hay un factor racial. Por ejemplo, yo he tenido ocasión —y con cuánta mayor razón tú porque tienes un dominio de esta parte musical— de ver tocar el festejo a Vicente Vásquez. He

visto bailar a negros. Eso solamente lo pueden hacer ellos, así con esa calidad y con esa expresión somática y otros por más que lo aprendan, no. Entonces hay una cuestión racial.

Victoria Santa Cruz.- Esto pertenece a una cultura, entonces, esa cultura tiene estas características que son atisbos de algo superior. Mira, esto me pasó y lo conté en alguna oportunidad, cuando recién volví en el 66 de Europa, hice un llamado a negros y mestizos de negro que quisieran pertenecer a un grupo de teatro y danza del Perú, que fue el primer grupo que formé de ese nivel. Entonces vinieron negros, mestizos, y vino una blanquita y me dice "yo también quiero participar Victoria, porque yo bailo como negra", y le dije "y eso qué cosa es porque yo soy negra y no sé qué cosa es bailar como negra". Entonces, se dio cuenta de la tontería que había dicho, ¿qué es bailar como negra? Por esto es que en ciertas danzas de esta raza no hay calentamiento. Sientes el cajón y ya está conexión adentro, que ahora se está yendo hacia una gran dispersión porque el negro está vendiendo su erotismo. Una cosa es vivirlo y otra cosa es exhibirlo. Entonces nunca se me va a ocurrir decir "yo bailo como

negra", qué es esto. Hay una cosa importante que es el plexo solar, importantísimo.

Marco Aurelio Denegri.- Tú, sabes, los fisiólogos llaman al plexo solar "el cerebro abdominal".

Victoria Santa Cruz.- Yo me atrevo a decirte que están equivocados. Adoro las expresiones de la sierra, dicen que un padre contaba que nosotros venimos de una familia de Bolivia en Santa Cruz, que fue un indio boliviano y una negra africana y de ahí venimos nosotros. Entonces, cuando estuve en Francia recuerdo que alguien me dijo "usted tiene sangre india". Yo dije "¿cómo sabe este hombre si mis rasgos son africanos?". Por conocer ciertas bases del ser humano, cuando yo veo bailando su huayno y digo mira cómo está allí, si no se quedarán allí y si pudieran penetrar, eso no lo puede hacer cualquier otro. Además, he visto muchachas cholas que no lo han aprendido y entonces no quieren bailar, y están mintiendo porque no es así. Una cosa es eso que evocas algo y ya está allí en las raíces y otra cosa es haber aprendido… "1, 2, 3" y dar la vuelta.

Marco Aurelio Denegri.- Claro, yo me refería a algo que ya había dicho con respecto al jazz, Duke Ellington: "Un jazz que no tenga swing no es jazz". Ahora bien, el swing no está escrito. Entonces me refiero a eso que no está escrito, que no se puede aprender en un sentido convencional.

Victoria Santa Cruz.- Digamos que es esa cosa heredada, que inmediatamente conecta y empieza eso a vivir, pero no hay que quedarse allí.

Entrevista por Raúl Serrano, Mediodía Criollo, 1998

Raúl Serrano.- "Los que escuchan hacen palmas y se cuadran las parejas, por lo general son viejas, mejor aún si son zambas, tan solo mueven las gambas y un poquito la cadera, todo esto mientras se espera, pues nadie baila sin canto, sigue llamando entre tanto cajón a la voz primera". Qué buena definición Victoria, de parte de Nicomedes, de lo que es la marinera, la estructura. Háblanos un poquito más de eso, por favor.

Victoria Santa Cruz.- Lo que dice Nico es muy curioso, mira cuánto pasa el tiempo, "por lo general son viejas, mejor aún si son zambas", actualmente ya no es así (risas). Bueno, me gustaría hablar un poquito de algo que es importante que es la estructura. La marinera limeña es una forma musical y tiene una estructura. La primera de jarana, cuarteta en copla; la segunda y la tercera, que es una seguidilla cortada. Y esta estructura es sumamente importante porque cuando se conoce la estructura, entonces el contrapunto sea por letra o sea por melodía es sumamente importante porque el ser humano tiene que

estar allí conociendo la letra, conociendo la combinación rítmica. Hay una cosa que quiero agregar: hay marinera de término y términos en la marinera. "La marinera de término" es cuando la anécdota de principio a fin es la misma historia, y "términos en la marinera" es todo esto: "tira al andar, al andar andar, mira cómo le hace así". Entonces, cuando te ponen una marinera de término, tú tienes que tener bien claro que, de acuerdo al término, tienes que acortar el verso para poder enlazar el término y eso rítmicamente funciona. O sea, que estas formas, quiero decirlo muy claramente, son claves que siguen educando al ser humano aun cuando está divirtiéndose. Lo siguen educando porque tiene que tener una calidad de atención para mantener ese sentido rítmico, tanto en la línea melódica como en las combinaciones rítmicas de la letra del verso.

Raúl Serrano.- Victoria, háblanos de la Resbalosa. ¿Hay alguna vinculación con la música negra?

Victoria Santa Cruz.- Bueno, la marinera en sí tiene influencia española y africana. No olvidar que la España que nos conquista tenía ya su aporte africano, entonces es un reencuentro. En la Resbalosa se ve más que nunca el

encuentro del landó. Mi madre me enseñó a bailar marinera y en la Resbalosa está el landó escondido, que se coge la pollera con el enagua y con todo, no como hacen ahora que se cogen nada más que la faldita […]. La Resbalosa está escondida en el landó, que es la madre de toda danza de raíz africana en nuestra América Latina.

Raúl Serrano.- Qué interesante. Tú nos estabas explicando muy claramente, mi querida Victoria, respecto a que quizá en el baile de la marinera puede haber mucha más inspiración que técnica, es decir, como se enseña a bailar, 1, 2, 3, 4. Yo quisiera que hablemos un poco más de la marinera en sí. Allí sí no hay tanta inspiración, sino en todo caso, hay inspiración para la letra, pero hay una estructura rígida.

Victoria Santa Cruz.- Hay una estructura que está ligada a la danza. Entonces, la primera de jarana, voy a decir esta que todo el mundo la conoce "palmero sube a la palma y dile a la palmerita que se asomes a la ventana, que mi amor la solicita, palmero sube a la palma, se amarra", esa es la primera de jarana. La segunda y tercera es una seguidilla cortada. Por ejemplo, "Dios te de buenos días pulida imagen y además familia de tu linaje, Dios te de buenos

días, pulida imagen, segunda, y la tercera, pulida imagen madre, anda y no llores que te traigo noticias de tus amores, lloré, lloré mi suerte hasta la muerte o lloré, lloré, llorabas te viene el alma". Entonces después viene la Resbalosa y la fuga.

Raúl Serrano.- ¿O sea que esa es la marinera que nosotros estamos escuchando actualmente o han roto esa estructura?

Victoria Santa Cruz.- Afortunadamente, Nicomedes fue el primero, porque los viejos sabían cantar su marinera pero no la explicaban, entonces Nicomedes explica la estructura, escribe muy bien, y entonces ya los compositores más jóvenes pudieron hacerla. No obstante, hay todavía algunas marineras limeñas que no son limeñas porque no tienen la estructura.

Raúl Serrano.- ¿Tú has compuesto marineras, Victoria? Te escuché alguna vez.

Victoria Santa Cruz.- De "Cara seria". Esa es una marinera de término porque tiene la anécdota completa de principio a fin, y quiero decir que en la letra de Nico, la Resbalosa dice "Dios hizo a la mujer de una costilla,

qué divino poder, qué maravilla, yo quisiera saber cómo se hace eso y hacerme diez mujeres comprando el hueso".

Raúl Serrano.- Cuéntame la que se refiere a la familia Santa Cruz.

Victoria Santa Cruz.- Yo le hice una seguidilla a mis hermanos: Consuelo, que ya murió; Victoria, que me dicen Toya (soy la segunda); Nicomedes, que le decimos Nico; y Rafael, somos los cuatro últimos. Entonces compuse estas seguidillas que dicen "Consuelo, Toya, Nico, luego Rafito, son de los Santa Cruz lo mejorcito. Los anteriores solo los aventajan por ser mayores".

Raúl Serrano.- Qué lindo. Y dime una cosa, Victoria, quiero hablar un poco saliéndome del tema, pero me interesa mucho saber qué haces en Estados Unidos, cómo es el curso que estás dando.

Victoria Santa Cruz.- El trabajo que hago es dentro del programa. Es un curso que es indispensable. Trabajo en el departamento de drama de una importante universidad que es Carnegie Mellon. Es la primera universidad en Estados Unidos que crea un departamento de drama para formar actores profesionalmente y yo soy profesora de

actuación, pero con esto que he descubierto: el ritmo, que va más allá de la danza, de la música y todas las disciplinas artísticas. Son medios no son metas. Entonces, cuando toqué fondo y me di cuenta desde una memoria ancestral la importancia del ritmo, ese día fui libre, porque es algo cósmico y entonces ya no luché por la familia negra, hoy lucho por la familia humana. Y estoy terminando mi libro que debe ser este año, cuyo nombre es *Ritmo, el eterno organizador*. Allí toco cosas importantes, algo que hemos olvidado, la escuela de la vida diaria, que es la escuela que no da vacaciones ni da títulos, pero tenemos que conocerla. Sino, la aventura vida deviene en una desventura.

Raúl Serrano.- Yo me quedo sin más palabras. Muchísimas gracias, Victoria Santa Cruz. Realmente es un honor contar contigo en estos programas. El que hicimos el año pasado para mucha gente […] fue el mejor programa de Mediodía Criollo. Muchísimas gracias, ojalá que cada vez que vengas al Perú te des un tiempito para estar con nosotros.

Victoria Santa Cruz.- Así es, es un compromiso. Gracias también.

Documental

“Victoria Santa Cruz, obra 1968-2022”

Por el Dr. Octavio Santa Cruz

Reprodúcelo en:

https://www.youtube.com/watch?v=cKZUI5CmYu0

Victoria Santa Cruz, obra 1958-2022
2:52 / 8:31

De los colaboradores

Christopher Zecevich

Es licenciado en Gestión de Organizaciones por la Escuela Superior de Negocios de Lodz (Polonia), con una maestría en Gestión de la Educación por la San Ignacio Bussines School.

Desde el 2020 es gerente de Educación y Deportes en la Municipalidad Metropolitana de Lima. Asimismo, ha sido gestor de diversos programas, entre ellos, la publicación de un catálogo de más de 500 libros digitales, la promulgación de ordenanzas para potenciar acciones del programa Lima Lee y la realización de las dos ferias municipales del libro más grandes del Perú, en el 2021 y 2022: la Feria Lima Lee.

Alina Consuelo Santa Cruz

Después de obtener su bachillerato en el Liceo Franco-peruano (1991), partió a Francia, donde cursó la licenciatura, máster y doctorado en Ciencias para la Ingeniería (Universidad de Poitiers). Hasta el 2006, ejerció como ingeniero de investigación y docente

contratada. Desde entonces es *lecturer* en la Universidad de Caen, con actividad docente en ESIX.

Actualmente, es miembro del equipo de coordinación del "Movimiento de Amigos Normandía Cultura Hispano-americana" (Cherburgo) y miembro de la Comisión del Centenario de Victoria Santa Cruz Gamarra, en representación de la familia, comisión convocada por el Ministerio de Cultura.

Ha publicado artículos en las revistas *D'Palenque* y *Conexión*.

Hélard Fuentes Pastor

Es historiador por la Universidad Nacional de San Agustín, así como, columnista del diario *Correo* y *El Pueblo* de Arequipa. Es autor de diferentes obras de carácter histórico. Su última publicación, coeditada con el paleógrafo e historiador Hélard Fuentes Rueda, es la colección *Historia de la provincia de Camaná* (Fondo Editorial de la Universidad Católica de Santa María, 2022), publicada en tres tomos. Autor de la antología:

Voces de la poesía peruana (Parihuana Editores, 2021) y de la novela *Mis días con Raúl* (Editorial Gato Viejo, 2022). Su trabajo histórico, literario y cultural ha merecido diferentes premios y reconocimientos a nivel regional.

Ha sido ganador del Fondo Concursable en Producción Bibliográfica de la Municipalidad Provincial de Arequipa, con el poemario *La sombra del camino* (Cascahuesos Editores, 2022).

Lady Rojas Benavente

Es profesora universitaria peruano-canadiense. Obtuvo su doctorado en Literatura Hispánica por la Universidad Laval, Quebec (Canadá). Actualmente, trabaja en el Departamento de Estudios Clásicos, Lenguas Modernas y Lingüística como educadora de literatura hispanoamericana en la Universidad Concordia.

Es investigadora en teorías poéticas, narrativa y drama; al mismo tiempo que, promueve el conocimiento sobre autores latinoamericanos en la Asociación de artistas de Laval.

Asimismo, cuenta con varios libros publicados y reconocimientos recibidos, entre ellos, la Placa 2021 por su "trayectoria crítica literaria" otorgada por el Instituto Literario y Cultural Hispano de los Estados Unidos y la Argentina.

Florentino Díaz Ahumada

Es presidente de la Comisión de Educación y Cultura. Cuenta con estudios en Literatura Hispánica, maestría en Escritura Creativa, así como, una formación en medicina tradicional china y una orientación hacia la filosofía oriental.

Tiene quince publicaciones, entre poemarios, ensayos y fascículos de sesgo social, creativo y humano, que destacan la defensa de la vida, la libertad y las posibilidades de la creatividad en nuestra existencia.

Entre los reconocimientos que ha recibido destacan el primer premio en el Concurso de Ensayo "El libro en la cultura humana" convocado por el Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Milagros Carazas

Es investigadora de la tradición oral y especialista en literatura afroperuana. Doctora en Literatura Peruana y Latinoamericana, así como, docente de la Unidad de Postgrado y del Departamento Académico de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Es autora del libro de ensayo *La orgía lingüística y Gregorio Martínez* (1998/2009) y *Tradición oral de Chincha* (2002), una recopilación de textos orales de una comunidad afroperuana. Ha publicado artículos en revistas y en diarios del medio y del extranjero. En 2007 se le concedió el Premio "Heroína Nacional María Elena Moyano", en reconocimiento a su investigación sobre el sujeto afroperuano en la literatura.

Ha publicado el libro *Estudios Afroperuanos. Ensayos sobre identidad y literatura afroperuanas*, en 2011. El Ministerio de Cultura le otorgó el reconocimiento como "Personalidad Meritoria de la Cultura", en el 2015.

Hilter Jamess Lozano

Es investigador literario. Actualmente, cuenta con una maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Su tesis se tituló "Migración, subalternidad y violencia política en *Sarita Colonia viene volando*, de Eduardo González Viaña" (2018).

Asimismo, ha participado como ponente en el III Congreso Internacional de Teorías, Crítica e Historias Literarias Latinoamericanas – Antonio Cornejo Polar, celebrado en agosto del 2019, así como, en el III Congreso Internacional "Manuel Scorza y el tiempo que vendrá", llevado a cabo en octubre del 2022.

Violeta Gonzáles Blanco

Es abogada, con maestría especializada en Derecho Regulatorio. Es gestora cultural, escritora y fundadora del proyecto Ilumina Perú, donde dirige actividades para poblaciones vulnerables.

Es certificada del Diplomado de Posgrado en Literatura Comparada por la UDEP y egresada de la

Escuela de Escritura Creativa de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Víctor Manuel Campos

Es docente chinchano en materias de literatura y comunicación. Además, es promotor cultural, poeta, periodista y activista ambiental. Publica en diarios locales y tiene un programa televisivo de índole cultural, donde destacan temas de educación, lectura, identidad e interculturalidad. Ha participado en varias ferias del libro en la ciudad de Ica.

Octavio Santa Cruz

Es magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana, doctor en Historia del Arte; así como, diseñador gráfico, guitarrista, decimista, cantautor y narrador.

En 1982 recibió la "Medalla de la Paz" de la ONU y en el 2013 fue reconocido como "Personalidad Meritoria de la Cultura", según el Ministerio de Cultura del Perú.

Asimismo, dirigió la Escuela de Arte de la Universidad Mayor de San Marcos (Lima-Perú) entre los años 2013 y 2016. En el 2020, la Municipalidad de Lima lo homenajeó por su trayectoria y aporte a la cultura nacional.

Agradecimientos

La presente publicación es la expresión de una confluencia de entusiasmos, esfuerzos y experiencias que agradecemos profundamente.

En la evidencia de la Fuerza Creadora, en cuyo Misterio somos y viajamos, se enraíza nuestra primera expresión de gratitud como un «Primer y Original Sonido».

A cada uno de los colaboradores que contribuyeron con cada artículo académico, semblanza, ensayo, poema o documental para conformar este maravilloso libro, finalmente dispuesto a toda la comunidad.

Al alcalde de Lima, arquitecto Miguel Romero Sotelo, por cuya visión Lima Ciudad Poética se ve renovada y amplificada, y en cuya experiencia se promueven las raíces de una nueva comunidad.

A los estimados colegas regidores del Concejo Metropolitano de Lima por los siempre diversos caminos y sugerencias para encauzar las acciones de la Ciudad Poética y Humanizada.

A los colegas funcionarios de las Gerencias de Educación y de Cultura. Por su apoyo, su compromiso con la ciudadanía y su ardua labor.

Al equipo de la Comisión de Educación y Cultura: Yesabeth Muriel, Heriberto Díaz, Carolina Puerta y Julia Vera, por sus energías de creación y de acción en los andares de la visión propuesta.

Al espíritu hacedor de nuestros ancestros, creadores de ciudades, milenarios poetas de las arenas y las hondas palabras del agua y de la tierra.

A los lectores de estos libros que habrán de compartir en sus anhelos y acciones los futuros a integrar y promover.

Entonces cuando toqué fondo y me di cuenta
desde una memoria ancestral la importancia del ritmo,
ese día fui libre, porque es algo cósmico y entonces
ya no luché por la familia negra,
hoy lucho por la familia humana…

MUNICIPALIDAD DE
LIMA